



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Nuova Cittadella per il dialogo con le Chiese Ortodosse Orientali.

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Nuova Cittadella per il dialogo con le Chiese Ortodosse Orientali / P. Zermani; con R. Butini; S. Catarsi; M. Bracardi; M. Alpini; A. I. Volpe; E. Agostini. - In: FIRENZE ARCHITETTURA. - ISSN 1826-0772. - STAMPA. - 1:(2008), pp. 10-15.

Availability:

This version is available at: 2158/402954 since:

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

FIRENZE architettura

1.2008

la grande pianta

1.2008

la grande pianta

ISSN 1826-5772

Periodico semestrale
Anno XII n. 1
Euro 7
Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

Si deve intendersi la città come volume generati. Sono volumi espressivi.
Se si guarda il paesaggio son volumi statici, afferri. Firenze son
sempre murati i volumi generati. Vanno costruiti le microstrutture
di tutti volumi. I grattacieli verranno dopo una città piena di volumi.
L'volume generati. Non più piossi si spole. Ma interi sistemi di tutti volumi.
Tutti i punti visibili sono le più alte. L'ultima apparato le visuale e le distanze.
Plein son immerso in un tale sistema di volumi. Da un sistema di volumi
per esterni quadrati, che comprende il primo passo a un sistema di volumi
con differenti penolenge. Si immagini di
grafiche che si può a un'altezza. Sarà una struttura di volumi
generati. Non escludere le strutture che non con all'altra, e le piante.
Il primo sistema di volumi generati a Firenze è il 1° quello. I braccianti
con tutti i volumi generati.

all'esterno la natura la vede sotto la
la città di. Va intesa in sistemi di volumi
la città di. Va intesa in sistemi di volumi
la città di. Va intesa in sistemi di volumi

In copertina:
Leonardo Savioli
La Città Ideale Disegno XLV
(gentilmente concessa da "La Galleria il Ponte")

FIRENZE architettura

1.2008

Periodico semestrale* del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura
viale Gramsci, 42 Firenze tel. 055/20007222 fax. 055/20007236
Anno XII n. 1 - 1° semestre 2008
Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997
ISSN 1826-0772

Direttore - Maria Grazia Eccheli
Direttore responsabile - Ulisse Tramonti
Comitato scientifico - Maria Teresa Bartoli, Giancarlo Cataldi, Loris Macci, Adolfo Natalini, Ulisse Tramonti, Paolo Zermani
Capo redattore - Fabrizio Rossi Prodi
Redazione - Fabrizio Arrigoni, Valerio Barberis, Fabio Capanni, Francesco Collotti, Fabio Fabbrizzi, Francesca Mugnai, Giorgio Verdiani, Andrea Volpe, Claudio Zanirato
Info-grafica e Dtp - Massimo Battista
Segretaria di redazione e amministrazione - Grazia Poli tel. 055/20007298 E-mail: progeditor@prog.arch.unifi.it.

Proprietà Università degli Studi di Firenze
Progetto Grafico e Realizzazione - Massimo Battista - Centro di Editoria Dipartimento di Progettazione dell'Architettura
Fotolito Saffe, Calenzano (FI) Finito di stampare ottobre 2008

*consultabile su Internet <http://www.unifi.it/dpprar/CMpro-v-p-34.html>

editoriale	La grande pianta <i>Maria Grazia Eccheli</i>	2
percorsi	IN TRE MOSSE: La piramide rovesciata di Nauman, le "gesticulating entrails" di Gehry e due ossa di Galileo <i>Giacomo Pirazzoli</i>	6
progetti e architetture	Paolo Zermani Nuova Cittadella per il dialogo con le Chiese Ortodosse Orientali <i>Francesca Mugnai</i>	10
	Adolfo Natalini Trame di sguardi <i>Saverio Pisaniello</i>	16
	Alberto Breschi Alghero verso la modernità <i>Edoardo Cesaro</i>	22
	Fabrizio Arrigoni Grundrisz	28
	Maria Grazia Eccheli, Riccardo Campagnola e Abbas Gharib <i>Lo sguardo di Amitis</i> <i>Michelangelo Pivetta</i>	34
la grande pianta	Gianugo Polesello Pianta costruttiva e idea di unità <i>Eleonora Mantese</i>	40
	L'impossibile in Gianugo Polesello <i>Gundula Rakowitz</i>	48
	Gonçalo Byrne <i>Contentedores de vida</i> <i>Alberto Pireddu</i>	50
	Renato Rizzi con Pro.Tec.O. e Planning&Consulting Centro Giovanni Paolo II a Cracovia <i>Renato Rizzi</i>	58
ricerche	La <i>Pianta Celeste</i> . Giochi grafici della Scolastica per il disegno della città gotica <i>Maria Teresa Bartoli</i>	66
riflessi	Roberto Berardi e lo studio di una <i>Forma Urbis</i> <i>Antonio D'Auria</i>	72
eredità del passato	La città ideale di Leonardo Savioli <i>Luca Barontini</i>	76
	Alle radici della <i>Variabilità</i> 1945-1947: le vicende del Concorso per la ricostruzione postbellica a Firenze <i>Fabio Fabbrizzi</i>	84
	Libera e il progetto per la nuova sede della Facoltà di Architettura di Firenze <i>Mauro Alpini</i>	90
eventi	Riqualificazione urbanistica del complesso ospedaliero universitario di Santa Chiara, prospiciente la Piazza dei Miracoli a Pisa <i>Alessandro Cossu</i>	94
letture a cura di:	<i>Francesco Collotti, Fabio Fabbrizzi, Giacomo Pirazzoli, Claudio Zanirato, Francesca Mugnai, Ulisse Tramonti</i>	100
english text		104

La grande pianta

Maria Grazia Eccheli

"La pianta è la generatrice.

Senza la pianta c'è disordine, arbitrio.

Nella pianta è già compreso il principio della sensazione.

I grandi problemi di domani, dettati da necessità collettive, ripropongono il problema del piano.

La vita moderna chiede, attende un piano nuovo, per la casa e la città"

In *"Vers Une Architecture"*, nel capitolo dedicato alla PIANTA, Le Corbusier - con il tipico tono apodittico che gli è proprio - avverte gli architetti che *"... l'architettura non ha niente a che vedere con gli stili, essa stessa sollecita le facoltà più elevate, mediante la sua stessa astrazione...". Il volume e la superficie sono gli elementi mediante i quali l'architettura si manifesta; essi sono determinati dalla pianta... . Senza la pianta non c'è né grandezza di intenzione e di espressione, né ritmo, né volume, né coerenza. Senza la pianta c'è una sensazione insopportabile di cose informi, di povertà, di disordine, di arbitrio... . La pianta richiede la più attiva immaginazione e insieme la più severa disciplina...".¹*

Un trattato-manifesto quello di Le Corbusier proiettato alla ricerca di un'Architettura Universale dove la scala armonica dei tracciati regolatori divengono leggi eterne dell'arte.

Il tracciare una *"grande pianta"* non è dato meramente quantitativo: vale per un palazzo, per un quartiere, fino alla città, come nel caso di Auguste Perret nell'*invenio* della città torri o della città doppia fluviale e sovrapposta di un Leonardo, ripresa poi dal Savioli o da Hilberseimer.

Ma vale altresì - e con tratti decisivi -

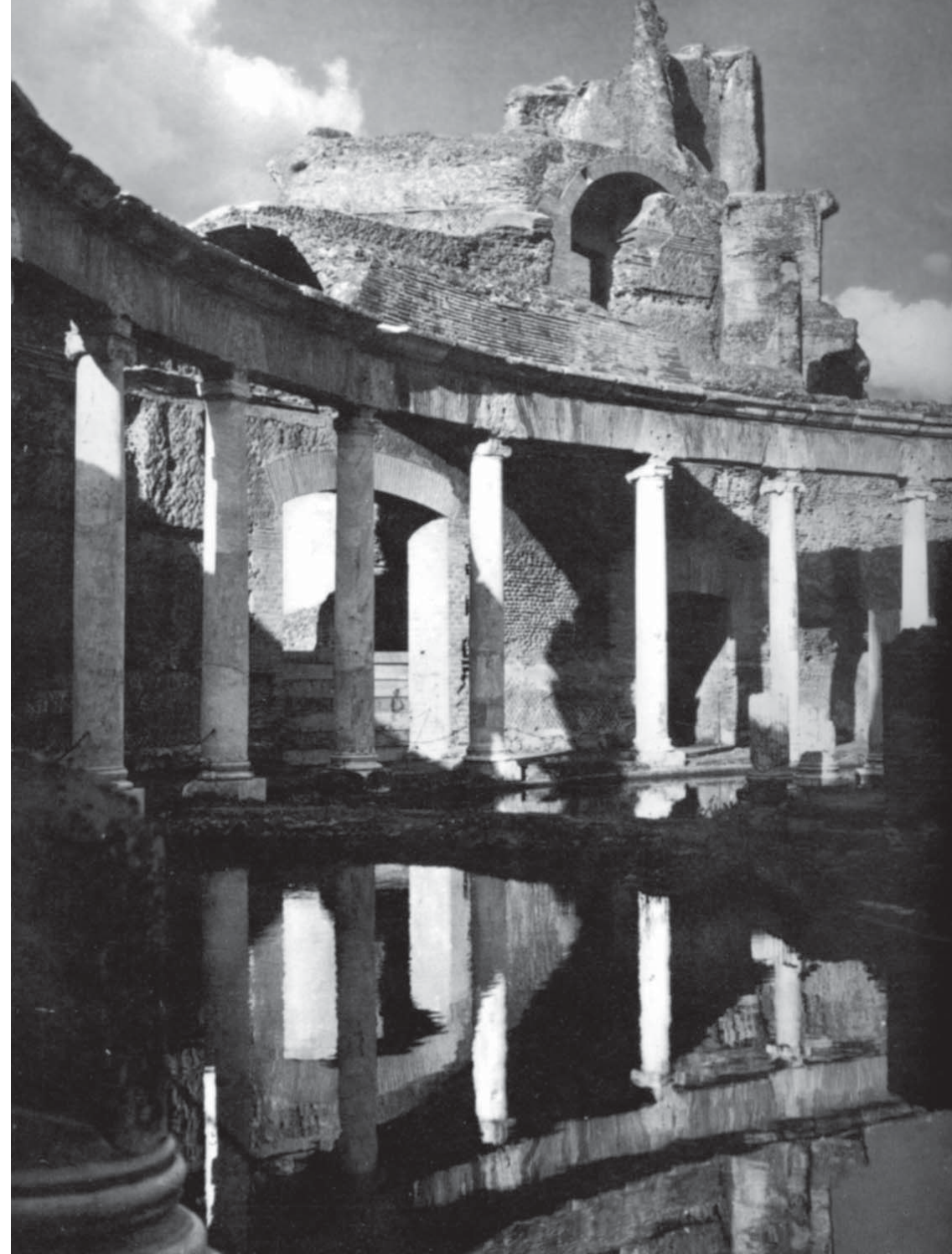
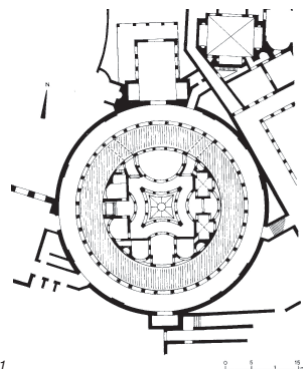
per una piccola casa.

Non si tratta dell'elementare progressione *"dal cucchiaino alla città"* ma, all'opposto, dell'intensificazione del dato, inteso come luogo: talvolta reale, più spesso virtuale.

Le piante di L. Kahn o le case di Palladio svelano un percorso dentro l'architettura romana; quelle di Gianugo Polesello attraversano la lezione di un J. N. L. Durand. Nelle architetture e negli scritti di Franco Purini la pianta è *idea-strumento*, le piante di Grassi e Rossi sottolineano l'astrazione del tipo dettato da un luogo che a sua volta verrà ridisegnato; tema noto anche a molti architetti contemporanei spagnoli.

Per Quatremère de Quincy² ma anche per il Valéry di Eupalinos (finzione di un Socrate che rimpiange una vocazione contrastata da architetto), ciò che conferisce forma (Gestalt) all'architettura sono le figure che appaiono attraverso le piante (Grundriss). La pianta come tratto generatore contraddistinto dalla misura e dal limite: *"fissazione della verità nella figura"* per dirla con Heidegger. Leon Battista Alberti³ parlava di un armonioso ordinamento *"... il disegno sarà un tracciato preciso uniforme, concepito nella mente"* prima di essere impresso sulla carta: scelta degli elementi per una bellezza appropriata a imprimere carattere all'architettura destinata a un tempio o al palazzo di un principe...

"E, se è vero il detto dei filosofi, che la città è come una grande casa, e la casa a sua volta una piccola città...". Luogo e il suo orientamento saranno imprevedibili: *"È quindi buona norma tener conto della quantità di sole che riceve un ambiente e come e quando lo*



riceva..." quell'atmosfera che i teologi dell'antichità chiamavano Pallade.

Un trattato che sembra percorrere la lezione compositiva inscritta nella villa di Plinio (più volte ripubblicata da Luciano Semerani *ad exemplum* della questione della pianta): sequenza di spazi disposti secondo norme solari, ad accogliere o a difendersi dal vento, a guardare paesaggi e tramonti e le mille atmosfere delle stagioni e del paesaggio marino. Una descrizione mito per tanti architetti, fomentata dall'intenzione quasi visionaria che sembra promettere o scoprire nelle cadenze del quotidiano – di cui la versione Schinkeliana rivela interamente anche la *Sensucht* mediterranea.

Tali esercitazioni sembrano fissare quella *dispositio* che, secondo Vitruvio, si articola in pianta, alzato e scenografia "*sciografia = scrittura delle ombre*" che altro non sono che "*le idee*".

Adolf Loos che ha percorso la pianta degli antichi dentro la spazialità di un *Raumplan*, ebbe a scrivere "... *i Greci avevano dedicato tutto il loro sforzo inventivo negli ordini dell'architettura, i Romani invece lo versarono sulla pianta. E chi è in grado di dar soluzione alla Grande Pianta, non si occupa di nuove modanature...*".

Luciano Semerani⁴ porta il lettore dentro la narrazione di Villa Adriana: sogno di un colto imperatore tradotto in disegno dal suo architetto Apollodoro. Una scelta archeologica, un montaggio di figure di architetture, di pietre e idee rubate in lontani luoghi la cui storia è segnata dal mito e dalla poesia dagli dei. La struggente bellezza di tutto ciò che ha conosciuto ed amato, declinata in un luogo terrazzato che ha come scenario il profilo della città immortale.

Un nuovo Olimpo dove l'acqua dei fiumi sapientemente incanalata raccoglie il Teatro Marittimo, la Biblioteca dei Filosofi e il Canopo in un immaginario compositivo riscritto da Giovan Battista e Francesco Piranesi.

¹ Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Paris 1966

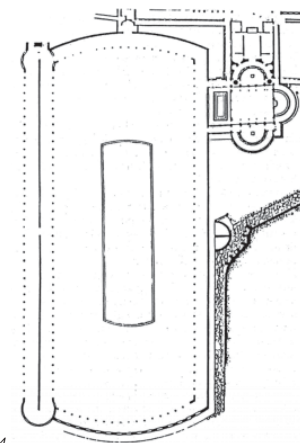
² Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di Architettura*, a cura di Valeria Farinati e Georges Teyssot, Marsilio 1985

³ Leon Battista Alberti, *L'Architettura*, Il Polifilo, Milano 1989

⁴ Luciano Semerani, *La grande pianta*, in: *Lezioni di composizione architettonica*, Arsenale 1997



3



4

Pagine precedenti:
1 - 2

Villa Adriana a Tivoli
Teatro marittimo
pianta e veduta

3 - 4
Villa Adriana a Tivoli
Pecile
veduta e pianta

IN TRE MOSSE: La piramide rovesciata di Nauman, le “gesticulating entrails” di Gehry e due ossa di Galileo

Giacomo Pirazzoli

1. Bruce Nauman, *Square Depression* (1977-2007), Naturwissenschaftliches Zentrum, Wilhelm-Klemm-Str., Münster

Concepito nel 1977 (a trentasei anni), per la prima edizione di quella che sarebbe poi divenuta “Skulptur Projekte Münster” e realizzato trent’anni dopo (dunque a sessantasei anni), questo lavoro di Bruce Nauman è oggi uno scherzo del tempo, nello spazio (della periferia urbana di una civilissima città tedesca); del resto Nauman geniale sperimentatore di tecniche e modalità – dal video alla performance all’installazione alla scultura alla stampa al film, la sua ricerca anche nei mezzi è paragonabile forse soltanto a quella di Andy Warhol – mantiene il dono dell’inafferrabilità, e a poco in effetti serve rilevare che quest’opera è appunto stata concepita in un certo momento (storico?) e realizzata in un altro. Né capisco – alla fine – se sia utile sapere che *Square depression* è anche un gioco di parole che rimanda alla condizione fisico-percettiva di questa piramide rovesciata scavata nel terreno, che definisce “depressive, helpless” lo starne al centro, sotto il livello dell’orizzonte.

Avendola – ovviamente – visitata di persona *per sopralluogo*, su quest’opera di Nauman *così assoluta* di grande pianta e d’eroica sezione due pensieri mi vien da esprimere, entrambi peregrini, entrambi al di là dell’indubbiamente notevolissimo suo valore artistico:

a) le cose van viste di persona ed attraversate con il corpo (dicasi *sensata esperienza*, per anticipato tributo a Galilei), perché molti libri d’arte e d’architettura son pieni di vane *opinioni* su lavori mai visti da parte di coloro che ne

scrivono, pensando di ragionarne invece delirando. Penso che il mondo delle *opinioni infondate* può essere simpatico (solo fino ad un certo punto e magari soprattutto per chi ha tempo da perdere) dentro un bar, in TV o in un *magazine* pubblicitario, ma non può essere quella modalità conoscitiva utile a coloro che, per ruolo, come gli artisti e gli architetti, le cose devono farle;

b) la realizzazione tecnica di *Square depression* rappresenta un punto interstiziale (pur essendo il lavoro costruito con grande cura, in sé, secondo buona tradizione tedesca: per intendersi nessuna opera pubblica in Italia si avvicina oggi a quel livello esecutivo di finitura) ed individua un possibile momento di dialogo tra artista ed architetto. Scrivo questo anche perché mi capita di sentire architetti (italiani) lamentarsi del fatto che *ormai per fare piazze si chiamano solo artisti*, ed artisti (italiani) che si sentono dimenticati perché *i progetti nei luoghi pubblici arrivano solo fino all’architettura, lasciando da parte le opere artistiche di completamento*. La simmetrica superficialità di queste due affermazioni sta nel fatto che proprio in Italia sono pochissime le piazze fatte da artisti (dico artisti veri, non cugini di Assessori che hanno comprato un pennello la settimana prima) – e nel merito insegnano soprattutto che sarebbe stato forse meglio se insieme all’artista avesse lavorato un architetto capace¹ e/o viceversa – e che esiste e perdura penosamente la distinzione veteroaccademica tra *l’architettura* e *le opere d’arte di completamento*.

Dunque *Square depression* è realizzata in cemento bianco rigato in superficie secondo campi irregolari (alla maniera di alcune delle pavimentazioni realizzate da

Carlo Scarpa in Castelveccchio a Verona, per intendersi); con qualche probabilità, oltre che per il fatto che il bianco si sporca facilmente, l’opera abbinerà di frequente manutenzione a causa della vastità dei quattro triangoli che la compongono, e dei problemi di dilatazione (e fessurazione) che tali campiture di fatto monolitiche pongono. Forse, se Bruce Nauman avesse p.e. avuto un *dialogo costruttivo* con un architetto, la monoliticità dei quattro triangoli (che restano astratto e intenso *concept* d’artista, quasi però in attesa di un passaggio di scala architettonico che l’avrebbe resa realizzazione *più concreta*) avrebbe potuto trovare una diversa (e più congrua?) forza espressiva, forse con una campitura altrettanto irregolare ma ben concatenata d’una qualche bella pietra chiara, e duratura, da farne insomma tutta l’opera più adeguata e sostenibile? In fondo una piramide, in quanto solido puro, pensano di saperla fare in molti, mentre con quelle certe misure e proporzioni e caratteristiche tecniche – alludo alle piramidi per antonomasia, quelle dei Faraoni al Cairo, in Egitto – sono state fatte solo quelle, alcune migliaia di anni fa; banalmente, penso che anche una piramide rovescia scavata abbia una simile necessità di *sapere tecnico*, nel passaggio dallo schizzo alla realizzazione.

(segue nel prossimo numero)

Photo Giacomo Pirazzoli

¹ Si veda a titolo di esempio il lavoro di Mimmo Paladino – artista di notevoli qualità – in una piazza della molto nota cittadina di Vinci: il risultato appare gravemente inciuciato, oltre che da un edificetto con archetti da pollaio che prospetta sulla piazza medesima, da tutta una serie di insipienze tecniche che dimostrano il “tonfo” nel passaggio dai disegni e/o dal modellino in scala all’esecuzione.





Nuova Cittadella per il dialogo con le Chiese Ortodosse Orientali

Francesca Mugnai

La concezione di un mondo costituito dalle due metà occidentale e orientale resiste solida al trascorrere dei secoli, sopravvivendo agli stravolgimenti geopolitici e all'acquisizione della esatta nozione geografica del pianeta. È come se, nonostante l'eccitante vortice tecnologico che mescola gli individui (si dice che i popoli non esistano quasi più), in parte accorciando le distanze culturali, in parte generando grossi malintesi, rispetto ai concetti di Occidente e Oriente prevalesse nell'immaginario comune una configurazione geografica del mondo più simile alle rappresentazioni di epoca tardo antica, quando il Mediterraneo era il centro della Terra, l'Africa in gran parte inesplorata e l'America e l'Oceania sconosciute. Ovvero quando si realizzava per la prima volta la distinzione politica fra Oriente e Occidente (seppure la loro antitesi sia un'invenzione greca) che in quel momento sancì l'esistenza della doppia anima del Mediterraneo, da sempre bacino di raccolta dei flussi culturali provenienti dagli entroterra circostanti. Oriente e Occidente, nelle loro gradazioni e distinzioni sommarie (Vicino, Medio, Estremo Oriente; vecchia Europa, Nuovo Mondo), sono prima di tutto luoghi della mente, dai confini labili, incerti, relativi; due concetti che possono esistere solo l'uno in ragione dell'altro; la loro contrapposizione un'idea paradossalmente rassicurante che offre una possibilità di appartenenza a una larga fetta dell'umanità.

Nel progetto della Cittadella di Bari Paolo Zermani si confronta col tema dell'architettura sacra come luogo di incontro ecumenico dell'Occidente cattolico e dell'Oriente ortodosso. L'occasione è data dal concorso organizzato in seno

alla X Biennale di Venezia, nel 2006. Il bando richiedeva la progettazione di un grande complesso religioso votato al dialogo teologico fra cattolici e ortodossi e perciò in grado di ospitare una chiesa, una facoltà teologica e vari edifici necessari ad accogliere i pellegrini. Il sito scelto è Punta Perotti, oggi nota per gli ecomostri abbattuti, un tempo meta di pellegrinaggio, per essere stato, a scisma appena avvenuto, il punto di approdo della barca che trasportava le reliquie di San Nicola da Myra. Tra le richieste del bando era anche quella di completare il Lungomare con la creazione di una "via sacra", che collegando la punta con la basilica di San Nicola consenta il ripristino delle processioni lungo la costa. Zermani disegna una città scavata nel terreno, i cui lotti regolari si agglutinano intorno agli assi principali di una viabilità raccordante la quota di campagna con la piazza centrale, formando una croce orientata secondo i punti cardinali. Come una forza centripeta il tempio, un prisma a base quadrata posto al centro della croce, nel punto più basso dello scavo e corrispondente alla piazza, attrae verso di sé tutti gli altri edifici, che degradano, senza una rigida regolarità, in direzione della chiesa. Solo l'altezza del tempio raggiunge la quota di campagna, ma non la supera. Ognuno dei quadranti individuati dalla croce coincide con un settore funzionale del complesso, cosicché percorrendo in senso orario la piazza a partire dal quadrante nord-orientale, occupato dall'Hotel e dall'Auditorium, si incontrano in successione il convento, la facoltà di Teologia e gli *Auberges* dei pellegrini con il centro informazioni. Forse per la sua natura teorica, favorita dal tema e dalla particolare occasione

Nuova Cittadella per il dialogo
con le Chiese Ortodosse Orientali
Bari
2006

Progetto:
Paolo Zermani

con:
Elisabetta Agostini
Mauro Alpini
Michela Bracardi
Riccardo Butini
Silvia Catarsi
Greta Croci
Roberto Panara
Carlotta Passarini
Yoichi Sakasegawa
Eugenio Tessoni
Andrea Volpe.



1

1

troppo immediata, troppo temporaneamente determinata, per essere strumento di un programma che, volendo rappresentare, per fissarli, i caratteri permanenti dell'architettura, preferisce l'allusione.

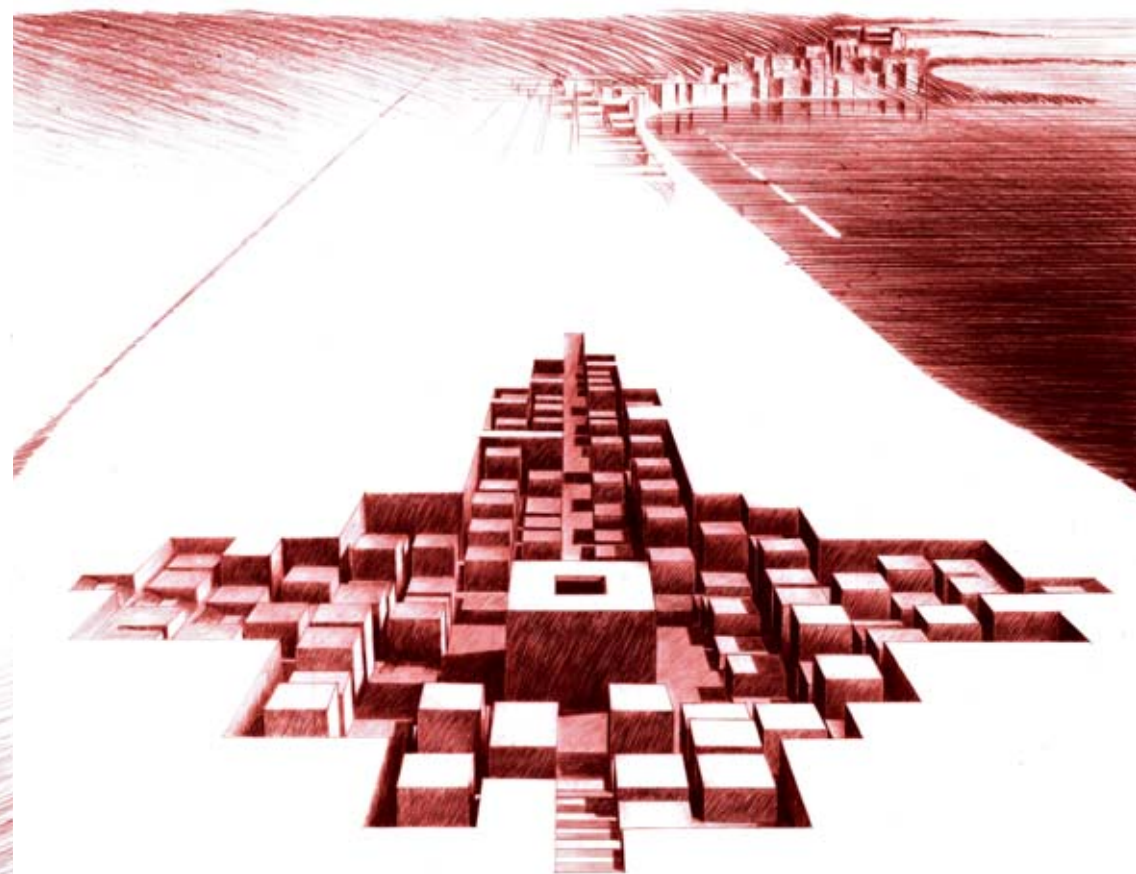
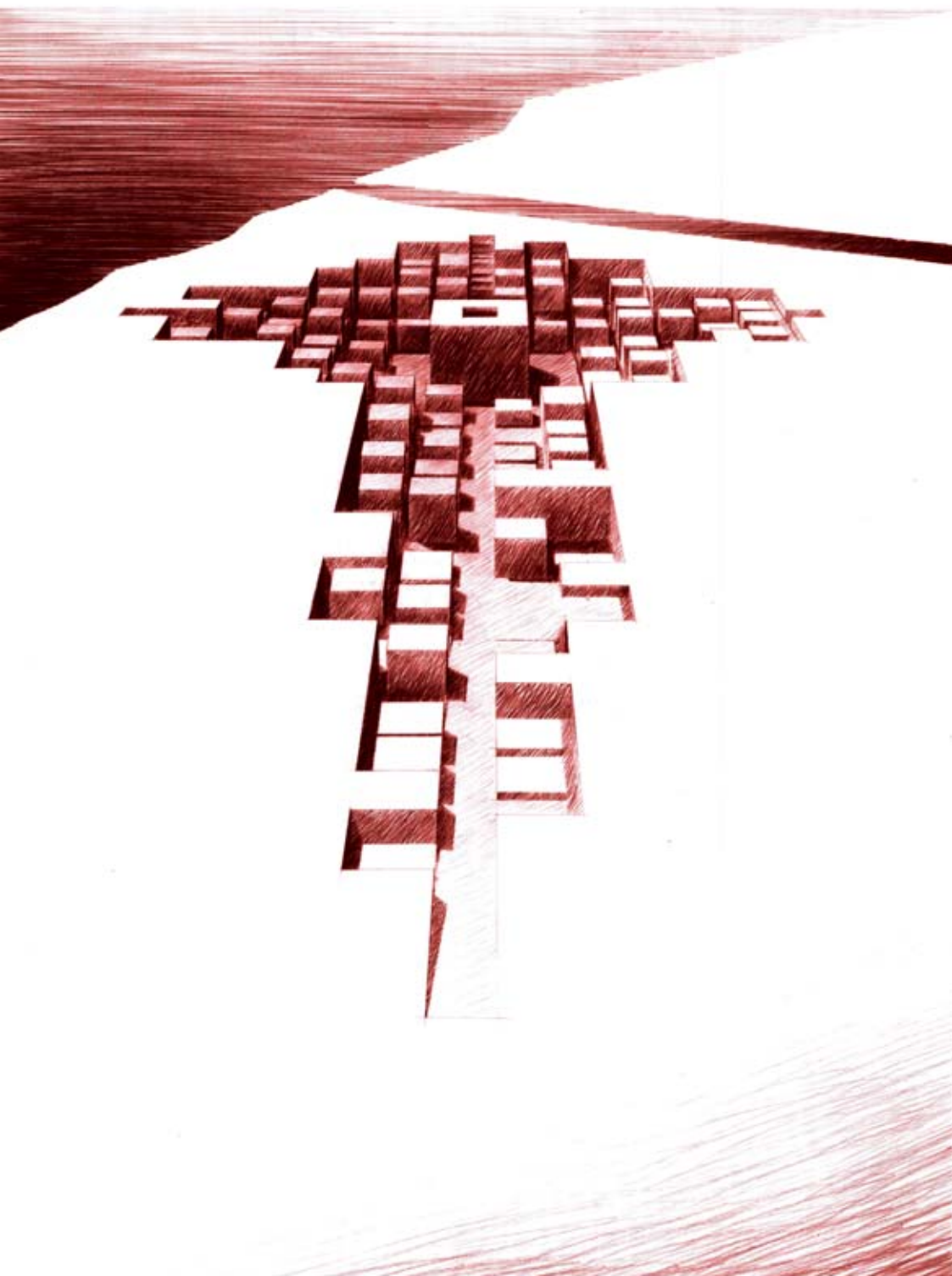
Il progetto della Cittadella di Bari, luogo simbolo del dialogo fra cattolici e ortodossi, sembra essere suggerito dall'idea di rappresentare il superamento di un doppio dualismo: quello storico-culturale, implicito nella possibilità di un incontro fra cristiani d'Occidente e cristiani d'Oriente, e il dualismo filosofico costituito dai soggetti "Dio" e "uomo", l'unione dei quali è alla base del credo cristiano. L'espressione del superamento avviene per mezzo di una figura che, ai vari possibili livelli di lettura, possiede sempre due significati, anche antitetici o appartenenti a differenti piani concettuali, di cui la figura stessa, per il solo fatto di comprenderli, realizza l'unione. Tale figura è la croce cristiana.

Come l'Oriente incontra l'Occidente. Scolpito nel terreno in prossimità del mare, il simbolo della cristianità è anche metafora del dialogo interconfessionale. La croce di Punta Perotti, complicata dall'intersezione con un quadrato all'incrocio dei bracci, appare nella sua interezza solo se vista dal cielo, impronta di stella cometa caduta sulla Terra per mostrare la via ai nuovi "Magi" (intesi nell'accezione di Benozzo Gozzoli). Composta da elementi quadrati di diverso spessore, essa rimanda all'Oriente ortodosso anche attraverso l'immagine di un antico pavimento musivo dalle tessere sconnesse.

Come il passato si unisce al presente. Se l'impianto a lotti regolari e strade ortogonali, alludendo alla Grecia classica o alla Bari murattiana, si pone nel segno della continuità storica, il suo reticolo sfran-

“Le porte sante si chiusero, il velo si chiuse lentamente, una voce misteriosa, sommessa pronunciò, di là dietro, alcune parole. Lacrime incomprensibili a lei medesima stavano in gola a Nataša, e un senso di letizia e di languore l’agitava” (L. N. Tolstoj, *Guerra e Pace*).





Adolfo Natalini

Trame di sguardi

Saverio Pisaniello

Le nuove facoltà senesi di Giurisprudenza e di Scienze politiche sono frutto di un progetto della memoria autentica, che senza falsi mimetismi riannoda i percorsi del tempo e dello spazio in una tensione all'eternità del paesaggio. Con Benjamin la "vera immagine del passato guizza via. È solo come immagine che balena, per non più comparire, proprio nel momento della sua conoscibilità che il passato è da trattenere. Se essa è autentica, lo deve alla sua fugacità. In essa sta la sua unica chance. Proprio perché questa verità è caduca e basta un alito di vento a spazzarla via, molto dipende da essa. A prendere il suo posto, infatti, è pronta l'apparenza, che va più d'accordo con l'eternità".

Masse plastiche sotto la luce cangiante di un cielo che può essere ora terso e diafano di una solarità mediterranea ora, invece, palpitante di brume malinconiche nate dalla terra; esse si espongono e si compenetrano senza infingimenti e falsificazioni, mediazione tra tessuto urbano e territorio.

Architettura fatta per la città, per la civile convivenza di una comunità e come luogo del dialettico confronto tra la sua gente, ma anche ambito di ricerca e allo stesso tempo scrigno per la molteplicità di relazioni tra i suoi dimoranti. Università pensata come corpo cavo aperto ai flussi cittadini tanto da trasferirne i suoi valori materici nella definizione del connettivo. Atrio e percorsi interni come metamorfosi dell'analogo della città e dei suoi spazi, quasi da trasformare un'architettura fortemente radicata al suolo suscettibile di rarefarsi nell'atmosfera urbana.

Paesaggio che entra e vi fuoriesce,

sguardi umani che si incrociano e si rimandano ad un possibile altrove pur nella realtà fisica di voci, colori e sensazioni.

Luogo di studio, di ricerca, di confronto ma soprattutto questo edificio (o forse edifici) di Natalini ci racconta la vita in continua formazione con la consapevolezza vigile di un domani presente in potenza nel presente.

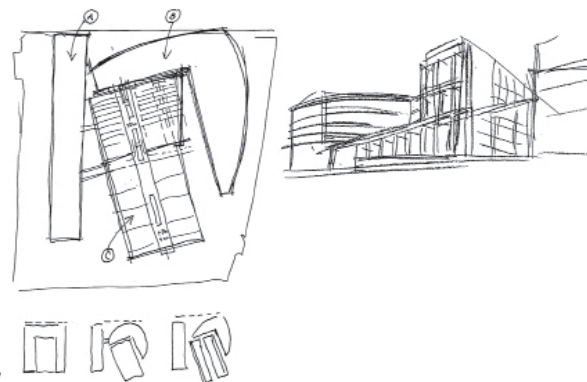
Giovani studenti che dimorano nello studio per poi poter percorrere sentieri altri, architettura che accoglie ma che sa di essere un futuro ricordo.

Memoria come qualità specifica di un *genius loci* che si fa viva nel vago scorrere personale del tempo quindi architettura di sguardi accolti e di proiezioni infinite, ritmate da lunghissimi e sempre più profondi piani sequenza rotti improvvisamente da scatti imprevisi e da repentini movimenti di macchina, fughe e primi piani, masse e superfici, luci ed ombre.

Limiti dello spazio urbano precisi e permeabili alle sensualità dei movimenti di masse plastiche. Un'opera che ricorre a pochi ed essenziali materiali quali il laterizio, la pietra (travertino) e il rame pre-ossidato, rimandando la sua complessità alla trama delle superfici ed al lavoro di scavo delle masse murarie le quali si rendono manifeste nella loro compattezza e solidità.

Dialettica tra pieni e vuoti che concorrono alla lettura e misura degli spazi, quindi architettura coraggiosa nel suo dichiararsi e nell'esporsi, mai eclatante ma non per questo silenziosa, racconto sottovoce, rammemorante e quieto nello scorrere delle stagioni.

Queste caratteristiche riescono a integrare il luogo che preferiamo chiamare



Polo Universitario a Porta Tufi
Siena
1995-2001

Progetto:
Natalini Architetti Firenze
Adolfo Natalini
Fabrizio Natalini

Collaboratori:
Nazario Scelsi, Adrian Blanchard,
Giovanna Potestà, Damiano Pica,
Stefano Tozzi, Angelo Torre,
Giulia Chiappi, Tommaso Barni
Consulente al progetto bioclimatico:

Marco Sala
Progetto strutturale:
Alessandro Chimenti
Massimo Vivoli
Progetto impianti:
Luigi Michelozzi
Mauro Martini

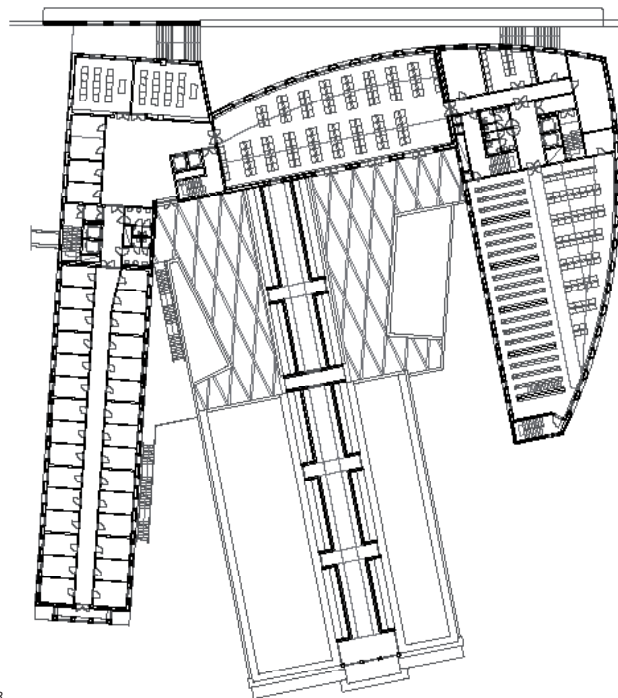
Impresa Costruttrice:
Grassetto S.p.A., Tortona



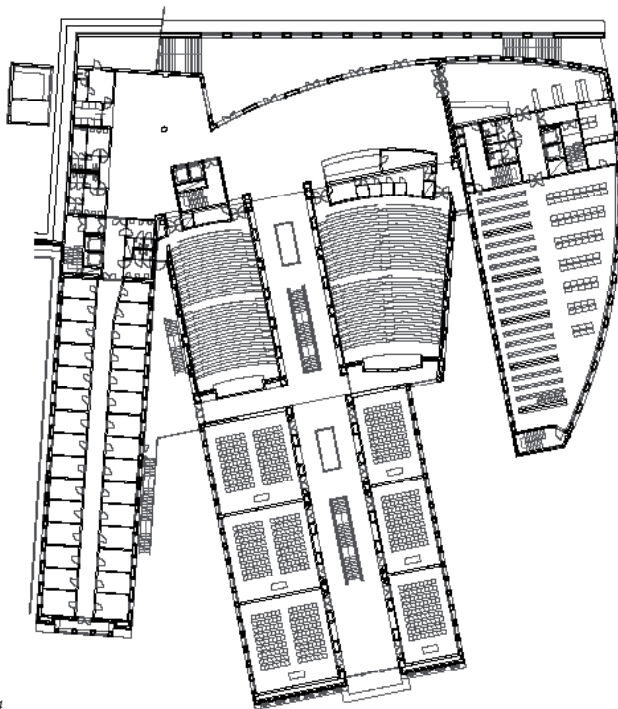
paesaggio – sia esso urbano che “naturale” – anzi l’architettura in questo caso si fa guida, palinsesto per il piano della visione innescando una sorta di umana visione speculare con il contesto.

Architettura che *vede-vedersi* sia tra i suoi corpi che con il più vasto territorio, le trame sottili che la innervano e la avvolgono ricordano il lavoro paziente di antichi artigiani che dalla semplicità dei materiali e strumenti riuscivano a narrare il tempo, metafora stessa del lavoro.

Un’opera di architettura come spazio collettivo che si nobilita con essenziali e decorosi segni.

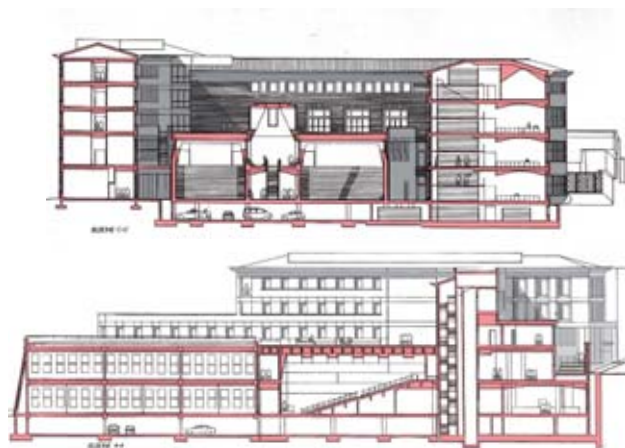


3



4





6



7



8



9

Pagine precedenti:
 1
 Schizzo di studio
 2
 Veduta di scorcio
 foto Savorelli
 3
 Pianta piano secondo
 4
 Pianta piano primo
 5
 Scorcio interno
 foto Savorelli
 6
 Sezioni
 7
 Veduta d'insieme
 foto Savorelli
 8
 Auditorium
 foto Savorelli
 9
 Veduta aerea

L'impianto autoreplicante

Edoardo Cesàro

"... L'idea matrice deriva da una reinterpretazione del centro storico racchiuso dai bastioni che lo circondano quasi interamente. Esso è caratterizzato da un intreccio di strade per lo più pedonali che lo attraversano in un continuo susseguirsi di visuali prospettiche che, per la loro stretta dimensione, appaiono con profonde incisioni di un'unica forma-materia che si proietta all'esterno con i bastioni. Questi sono a loro volta percorribili a quote differenziate e le splendide visuali verso l'esterno sul mare e all'interno sui vicoli e le piazzette ne hanno fatto una delle principali mete non solo turistiche. Il progetto vuole ricreare questa configurazione: dall'esterno si presenta come un fronte unitario dal forte impatto materico in cui si aprono stretti passaggi pedonali che capillarmente, da ogni direzione, richiamano all'interno i visitatori. Soltanto in corrispondenza della nuova passeggiata pedonale lungomare si apre un varco più grande che, come una piazza, rappresenta, conservandone in parte la pavimentazione, il sistema di illuminazione e le caratteristiche palme, la mediazione tra la città antica e la nuova espansione." (dalla Relazione di Progetto)

Anni e anni fa, Philip Kindred Dick scriveva un racconto intitolato "Do androids dream of electric sheep?", impiantando nella storia della science fiction un tema profondamente esistenziale: cosa differenzia l'essere umano dall'animale e di conseguenza l'animale (l'organico) dall'artificiale (l'inorganico auto riprodotto)? Dick si risponde in maniera schizoide e inquieta: sì, l'empatia (sentire quello che l'altro sente) differenzia sicuramente l'umano dal non umano ma anche nelle pieghe recondite e infinitamente interconnesse di un tessuto neurale artificiale può effettivamente nascondersi una scintilla di imprevedibilità.

Immaginate il progetto di un pezzo nuovo di città come l'impianto di un frammento di una città replicante, disegnata con la memoria genetica della città ospitante. Impiantare una coltura di tessuto artificiale significa inserire in un tessuto ospitante estremamente stratificato un pacchetto di cellule di partenza. Tali cellule sono assimilate inizialmente a formare un'aggregazione densa ed estremamente instabile. Poi le cellule in rapida successione si espandono e autoreplicandosi si auto-organizzano, assorbendo gli stimoli esterni in modo creativo, per poi assestarsi in una configurazione coerente e stabile. L'auto-organizzazione dei sistemi aperti è uno strano concetto che viene applicato in ambito di ricerca a svariati fenomeni, dal folding spontaneo delle macromolecole biologiche alla creazione delle strutture sociali, dal comportamento sincronico aggregante in branchi dei pesci e degli uccelli alle problematiche dell'intelligenza artificiale. Le città oggi sono fatte di tessuti vitali in evoluzione e anche di tessuti morti. Queste lacerazioni del continuum urbano sono definite, secondo un termine tecnico, *vuoti urbani*. La materia mancante, il vuoto urbano risultante dalla dismissione dell'area industriale Ex-Saica, si presenta come un episodio irrisolto ai margini di una complessità urbana e storica, la città sarda di Alghero. Il nucleo storico della città appare planimetricamente imprigionato e compresso nella cinta muraria fortificata. Ma la prigione muraria è stato nel tempo elemento di forte spinta auto-organizzativa per il formarsi di un denso e meraviglioso tessuto ricco di avvenimenti architetto-



Concorso di idee per il recupero dell'area EX SAICA
Alghero
2005

Committenza:
Comune di Alghero

Progetto:
Alberto Breschi
(capogruppo)
con:
Luigi Gavini
Sandro Roggio
Collaboratori:
Alessio Gai e Francesco Deriu



nici studiati e casuali allo stesso tempo. Questo processo temporale di stratificazioni e di erosioni appare teso alla spasmodica ricerca di un afflato di spazio in una situazione di massiva congestione materica. È questa l'essenza della bellezza estrema e della poetica indeterminata spaziale di tante città di mare.

Il luogo di confine tra terra e mare, tra prospettiva alta (la sopraelevazione della città murata) e prospettiva bassa (il litorale e l'area portuale) si configura come orizzonte degli eventi su cui impostare un deciso dinamismo del tessuto spaziale temporale del nuovo frammento direzionale di città. Un nuovo cervello artificiale della città si aggrega e prende forma e inesorabilmente tende a salire come in una tomografia assiale computerizzata. Le piante del progetto, dal livello del piano strada al livello delle coperture, andrebbero visualizzate in una sequenza animata, in rapida successione; è l'unico modo per capire come l'aumento progressivo di densità relazionale tra i corpi di fabbrica / cellule neuronali, in forma di gangli di collegamento, tenda ad un obiettivo preciso: creare un *piano di vita* (pensiamo *en passant* al vecchio guru, Giovanni Michelucci), un orizzonte continuo e vibrante che dimostri la sostanziale unità superiore del nuovo tessuto urbano.

La sostanziale olistica unitarietà dell'organismo neurale si palesa nel suo progettato utilizzo circadiano; dall'alba al tramonto e dopo, fino a notte fonda, la città, portandosi con sé la materia umana ed esistenziale, *sale*; e ridiscende instancabilmente, si assesta e poi riparte, insinuandosi negli interstizi e respirando poi profondamente negli slarghi e nelle piazze di un blocco magmatico unitario infinitamente corrosivo e scavato.

Il limite fisico della cinta muraria viene replicato, come attraverso un eco, nella compattezza esterna del nuovo impianto che, secondo una dinamica implosiva, sfoga la sua complessità spaziale verso un nucleo interno o più nuclei assumendo la conformazione del groviglio viscerale e la poetica mediterranea della città labirinto. Eppure diverse anime sembrano incontrarsi in questo progetto come pensieri o ricordi: lo spirito archetipico meridionale della fortezza labirinto minoica si confonde con l'idea della piastra direzionale sumerica dominata all'interno dallo Ziqqurat, ma il tutto viene sfumato dall'indistinta e modernamente sentimentale Buenos Aires di Jorge Luis Borges, città cervello labirintica e immaginifica, indeterminata e quantica.

La proprietà sostanziale dell'impianto replicante è il custodire la memoria genetica dell'environment ospitante. La memoria genetica del tessuto di ultima generazione urbana viene costruita su quella della città di Alghero. Il gene della città è sicuramente racchiuso nel suo cuore *antico*, nell'epicentro palpitante di informazioni, nel suo nucleo cellulare. Per memoria genetica si intende un corredo informazionale non legato alla pelle degli edifici o alla stratificazione culturale e stilistica che in essi si legge, ma alle relazioni spaziali e interstiziali che tra essi si sono create nel tempo. La *memoria spaziale* di Alghero viene sublimata e sintetizzata in un unico ma multiforme concetto: una *porosità infinita e infinitamente interconnessa*.

Nel 1926 il matematico Karl Menger esplorando il concetto di dimensione topologica formulò un modello matematico frattale, la Spugna di Menger, ispirato a modelli naturali di crescita e di auto replicazione. La suddivisione del blocco cubico di partenza e la sottrazione di elementi cubici risultanti dalla sub-divisione, ripetute all'infinito, in una direzione microscopica, generano la spugna. La caratteristica saliente della spugna è l'autosimilarità della sua struttura spaziale, cioè una materia originaria è pervasa da una porosità multipla fatta di spazi vuoti che ospitano spazi a loro volta infinitamente porosi. Altra proprietà topologica della spugna di Menger è il fatto che essa è racchiusa da una superficie infinitamente estesa in profondità.

Il principio alchemico-ermetico fondamentale recita: "quello che sta sopra sta anche sotto". Un legame speculare di senso e di funzionamento lega il macrocosmo al microcosmo, la parte al tutto, il particolare al quadro complessivo. Se proiettiamo il metafisico concetto nell'omeomorfismo e nella autosimilarità di un modello matematico frattale capiamo le implicazioni antropologiche che legano una spazialità contemporanea ad una dimensione mentale universale, assai antica.

L'autosimilarità spugnosa diventa proprietà di autoreplicazione spontanea di spazio e di materia allo stesso tempo. Due binari di ricerca si avvicinano in questo progetto: la ricerca di una similarità tra spazio e materia. Di qui il progetto si autoriproduce.

La materia, la gialla pietra arenaria che avvolge e riveste i piani orizzontali e verticali dell'impianto, subisce un processo di infinita porosità e di erosione che va dalla solidità muta di pareti cieche al traforo di catalana ispirazione



recante l'immagine stilizzata del corallo (legato alla importante e intensa attività artigianale, caratteristica storica di Alghero e di centri limitrofi).

L'immagine del corallo, nel suo uso infinitesimale e matematico ripetuto secondo schemi di autosimilarità, reca in sé anche le peculiari caratteristiche naturali dell'organismo: lo schema sociale a *colonia*, la autoreplicazione all'interno del ciclo vitale, la ramificata architettura minerale (corpus inorganico) che ospita i molli polipi (corpus organico) nella sua intrinseca porosità interna.

Come ancor prima si è sottolineato l'impianto del centro direzionale si aggroviglia su se stesso, come un tessuto cerebrale infinitamente poroso sia nelle sue circonvoluzioni spaziali e temporali sia nel sublimarsi della sua materia continua, rarefatta fino alla metamorfosi simbolica del suo componente più infinitesimale.

Il grande cervello replicante, la *grande pianta*, ospita al suo interno la nascita di un cervello di seconda generazione e in questo senso è autoreplicante. Un elemento fuori scala si impone sul tessuto compatto del centro direzionale pur emanando da esso, elevandosi e aprendosi la strada verso il mare con una grande piazza attraversata dall'acqua. Un edificio dalle caratteristiche cibernetiche, munito di uno schermo-occhio ciclopico, interfaccia di informazioni ma non solo.

Il grande occhio, *guardando* verso il mare, mette l'edificio in relazione diretta con gli eventi atmosferici e cosmici seguendo uno schema urbano ancestrale proprio di quegli enigmatici osservatori cosmici dell'antichità, le piramidi, gli ziqqurat, i mounds, i circoli di pietre. Alcune teorie relazionano quelle meraviglie tra di loro quali differenti vestigia ed emanazioni di un'unica civiltà primordiale altamente evoluta da un punto di vista tecnologico e culturale. Sulla spinta di tale suggestione emozionale ci abbandoniamo gradatamente a visioni future in cui agglomerati urbani vivono come creature artificiali, osservano, pensano e infine sognano (pecore elettriche?)



Pagine precedenti:

1
Stilizzazione del simbolo di Alghero (corallo)
2
Percorsi interni (strade)
3
Prospetto sul fronte mare
4
Insieme assonometrico lato mare
5
Planimetria e pianta in relazione al Centro Storico di Alghero

6
Vista principale sulla piazza
7
Pianta
8
Veduta del modello soluzione A
9
Veduta del modello soluzione B

Fabrizio Arrigoni

Grundrisz

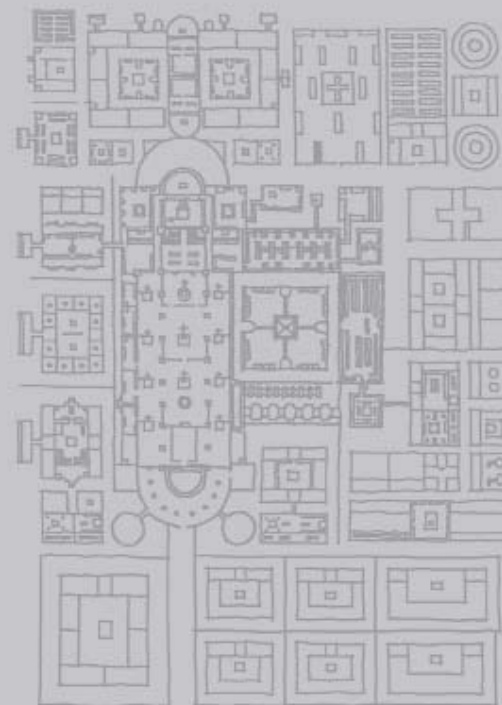
Fabrizio Arrigoni

0. *Grundrisz*, per Joh. Orsäus (1620): *delineatio areae*; *Grund (Boden)*: terra, terreno, suolo; *Riß*: fessura, strappo, frattura ma anche *Riz* (althochdeutsch): *scriptura* (ingl. *Writ*, da cui *write*) segno, scrittura, progetto (fonte Jacob e Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 1854).

1. Nel vocabolario del Durand i termini *composizione* e *disposizione* corrono in un medesimo punto di fusione là dove il mezzo ed il fine si scambiano vicendevolmente divenendo "l'oggetto unico dell'architettura".¹ Il *Précis* con radicalità esemplare traduce il "meccanismo della composizione" come *combinaisons* ed *assemblages* di "elementi" (colonnes, pilastres, murs, portes...) a formare "parti, e "parti" (porches, vestibules, escaliers, salles, cours...) a formare "edifici". Seppure tali scansioni dal singolare al plurale, dalla molecola all'insieme, si possano riconoscere sia nella direzione orizzontale che nella direzione verticale, è nella redazione della pianta che la concettualità durandiana fonda il suo luogo di elezione. Una centralità confermata nel succedersi delle tavole che corredano gli scritti: la *Planche 20* del primo volume, penultima della serie, in diciassette riquadri mostra come la figura del quadrato di base possa – secondo suddivisioni, spostamenti, elisioni, slittamenti – dare origine a sviluppi volumetrici anche marcatamente dissimili tra loro. Una prova di come poche e selezionate "idee generali e feconde" possano fissare "un numero infinito di disposizioni generali differenti". Grandezza, magnificenza, varietà, effetto, carattere: tutto un repertorio di

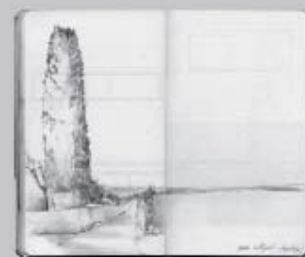
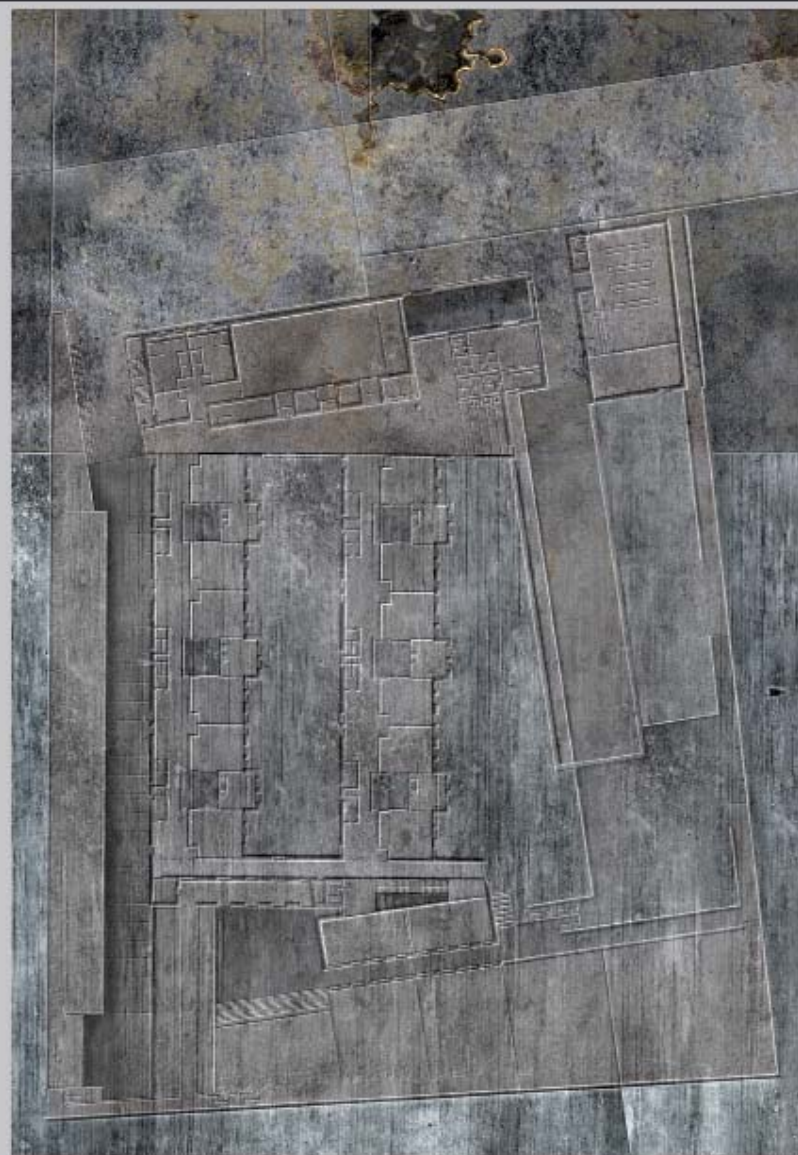
"bellezze parziali" non sono che esiti secondari, effetti "naturalisti" quanto impliciti, della grammatica combinatoria ordita secondo convenienza ed utilità e capace dunque di allineare cartesianamente lo stesso piacere estetico a chiarezza e distinzione. Il ricorso ad una quadrettatura della pagina bianca con l'inserimento di assi generatori ed ordinatori (dei percorsi, delle fughe percettive, delle gerarchie interne) non è che l'esemplificazione di quel procedere per aggregazioni geometriche basilari – i rapporti 1:2, 1:3 – rigidamente incardinate a simmetrie elementari nei tracciati planimetrici che di alzata. Durand dalla letteratura critica è stato sovente indicato come un esponente di quel filone utilitaristico che ebbe modo di affermarsi durante l'arco del secolo XIX prodromo dello stesso moderno; tuttavia quell'universo continuo, isotropo e disponibile, quelle tassonomie, finemente chiuse nella loro perfezione cristallina quanto aperte a ri-aggruppamenti futuri che popolano i *tableaux* del Nostro, eccedono qualsivoglia *pulchritudo adhaerens*. Probabilmente sono l'indice di un'esigenza di scala diversa; sono infatti *exempla* di come processi potenzialmente poliversi e centrifughi possano, viceversa, essere governati da un medesimo principio informatore, tale da condurre ogni specifica richiesta di impiego al gioco combinatorio di un numero finito di regole certe (definitivamente sciolte dai legami secondo tradizione e natura).

2. "In conclusione costruire un'architettura significa costruire qualcosa che sarà ancorato al suolo, costituendo questo ancoraggio non già un dato a



Scuola materna e elementare a
Bagno a Ripoli
2003

Progetto:
Fabrizio Arrigoni
Marco Arrigoni
Damiano Dinelli



Maria Grazia Eccheli Riccardo Campagnola e Abbas Gharib

Lo sguardo di Amitis

Michelangelo Pivetta

"Le caratteristiche di Tabriz sono un panorama di monti cangianti, preceduti da rilievi giallo limone, un vino bianco discreto e una birra disgustosa; chilometri di bazar, con bellissime volte in mattoni; un nuovo giardino comunale[...]. Vi sono monumenti antichi: le rovine della famosa Moschea Azzurra, con rivestimento di mosaici del XV secolo..."

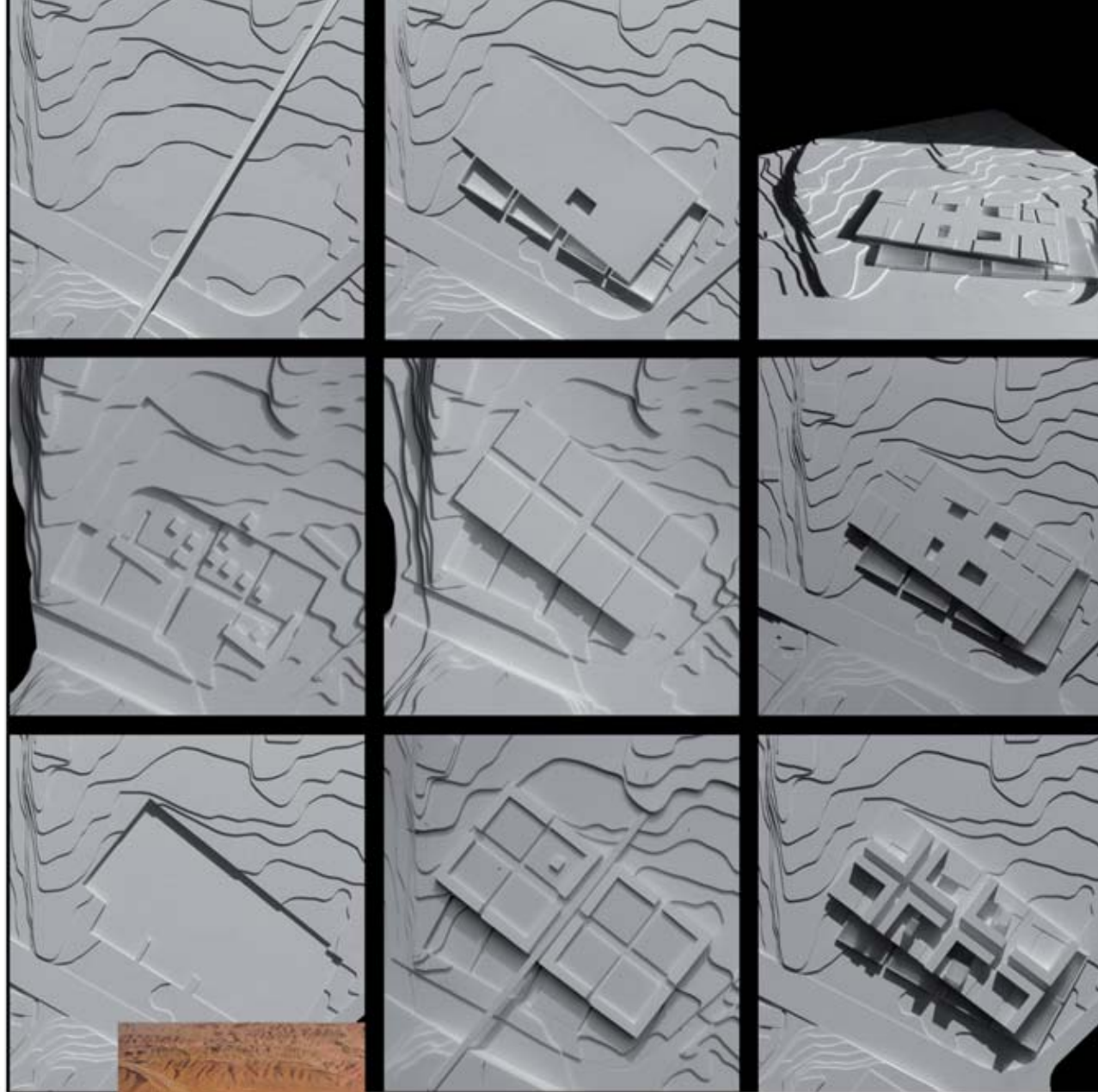
Questa breve ma compiuta descrizione, da un taccuino di Robert Byron degli anni trenta e pubblicata nel celebre *"La via per l'Oxiana"*, rappresenta una delle più compiute immagini, assieme a quella di Marco Polo ne *"Il milione"*, della città di Tabriz e del paesaggio che la circonda.

L'interpretazione del progetto per il nuovo *Iranian Carpet Trade Center* che Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola hanno affrontato assieme all'architetto persiano Abbas Gharib, parte proprio da qui; dalla considerazione intima e diretta del luogo, dalla sua storia e dalla concretezza delle immagini che esso trasmette nel tempo; origine della civiltà, spartiacque geografico e culturale tra il mondo dell'Occidente e quello dell'Oriente. L'incrocio e la sovrapposizione sono lemmi che qui diventano matrice di una ricchezza unica; l'epica stessa del tappeto, inteso come strumento artistico e di comunicazione, si interseca con quella dei giardini, della natura e del dominio dell'uomo sulle difficoltà che essa qui impone.

La volontà dell'uomo di perseguire la creazione di luoghi eletti al proprio piacere e benessere anche dove il clima e la natura lo impedirebbero, ha indotto alla realizzazione di opere straordinarie, quasi mitiche. La sacrale partizione zoroastriana dei *Giardini di Babilonia* in quattro zone legate al concetto delle

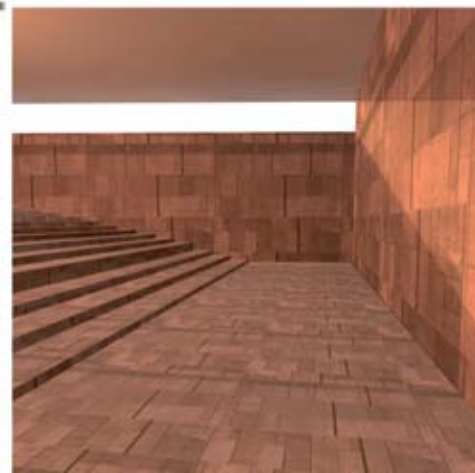
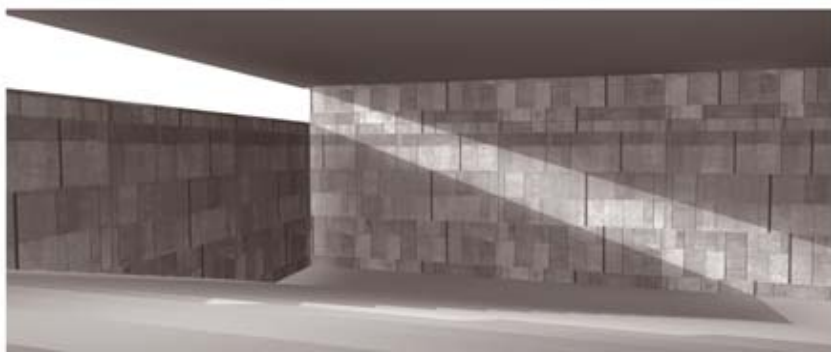
componenti naturali – acqua, terra, vento e fuoco – trova compimento in questo progetto così come lo trova da sempre nei disegni geometrici dei tappeti stessi, secondo un parallelismo intellettuale che esibisce discontinuità solo nelle naturali variazioni di scala. I terrazzamenti su cui erano i giardini nei quali lo sguardo di Amitis, prediletta nell'harem di Nabucodonosor, trovava sollievo alle sofferenze della propria vita, nel *Carpet Trade Center* diventano lo svolgersi tettonico delle necessità funzionali di un programma articolato e complesso.

La memoria dei celebri *bazaar* persiani si rigenera nel dispiegarsi compositivo degli edifici soprastanti il terrazzamento/basamento. Tale pragmatica sequenza di edifici è scandita dalla presenza di percorsi organizzati -vere e proprie strade sovrastate ritmicamente da archi ribassati in pietra- che oltre a vivere la propria essenza di strumento connettivo e relazionale tra luoghi diversi, diventano, come nei *bazaar* di Tabriz descritti da Polo, il luogo del commercio per antonomasia in una logica di costante permeabilità e contiguità tra spazi chiusi e aperti. Geometricamente lo sviluppo in pianta di questa *tessitura tridimensionale* si confronta con la posizione del luogo prescelto, collocato al bordo tra la città ricolma di tutte le icastiche incoerenze di uno sviluppo incontrollato e il paesaggio naturale che con le proprie caratteristiche morfologiche ha posto interessanti *emergenze* pianoaltimetriche. Da qui le controllate rotazioni della pianta e l'idea di inserire tra i *bazaar* e il terreno un basamento puntualmente perforato a lasciar intravedere in sezione le proprie profondità carsiche; ulteriore *layer* introdotto come



Iranian International Carpet Trade Center
Tabriz
2006

Gruppo di progettazione:
Riccardo Campagnola
MariaGrazia Eccheli
Abbas Gharib
Luca Barontini
con:
Eleonora Cecconi





atto di distinzione tra ciò che è natura e ciò che è opera dell'uomo. Le componenti materiche e spaziali sono tributo al riferimento storico, quello del numero quattro. Nel disegno delle otto corti, vero paradigma dei giardini persiani e non scontato risultato di sottrazione tra il vuoto dello spazio e il pieno del costruito, si ritrova l'espressione

concettualizzata degli storici elementi della composizione. L'acqua, il muro, la flora e il padiglione sono parti senza le quali tali spazi perdono non solo il proprio significato fisico ma, soprattutto, quello ideale e metafisico. Tutto deve essere un richiamo ai principi necessari della vita; l'acqua la dona e la sostiene, le mura a quadrilatero la proteggono

dai venti, i frutteti di melograno e fichi ne sono il bene, il padiglione infine è il luogo dove tutto si manifesta all'uomo nella propria completezza. Il progetto per l'*International Carpet Trade Center* di Tabriz rappresenta probabilmente una rinnovata conferma nel lungo percorso legato alla ricerca dell'opportunità di rendere noti i fon-

damentali concetti riguardanti il *fare architettura*. In esso rimangono chiaramente identificabili i brani di un'ideale immutato di *resistenza* rispetto agli effetti ormai generalizzati e drammaticamente generalizzanti del ripiegamento intellettuale dell'architettura rispetto alle persistenti intrusioni oggettive della tecnica, utilizzata volta per volta, non come

strumento lessicale all'interno di un sistema linguistico chiaramente definito ma al contrario come fine tassonomico di espressione della forma. Da questo il progetto si stacca chiaramente, approdando ad una sorta di *post-contemporaneità* libera da ogni sorta di vincolo formale precostituito, rigorosa nel rispetto di alcuni saldi

principi ideali appartenenti alla sfera della conoscenza e del rispetto dei luoghi con l'intento di essere ancora una volta *Architettura* all'altezza di ciò che lo sguardo di *Amitis* già una volta ha potuto scorgere.

Gianugo Polesello

Pianta costruttiva e idea di unità

Eleonora Mantese

Non c'è dubbio alcuno che i progetti di Gianugo Polesello affidino una parte molto rilevante della loro tensione compositiva all'incisività della 'grande pianta'; di questa attitudine di *plantator* ha dato ampiamente conto sia nella sua profonda attività progettuale, sia nelle lezioni magistrali alla Scuola di Architettura di Venezia e in molte università del mondo. Vorrei concentrare il contenuto di questi brevi appunti su quali siano le radici di questa pianta, su quale procedimento logico, costruttivo e poetico Gianugo Polesello trasmetta alla Scuola da lui sempre intesa come corpo universale di idee unite, in simbiosi, con le conoscenze di una Scuola di matrice politecnica.

Le sue parole ci aiutano in questa direzione: "La pianta, che non è solo la sezione orizzontale di un'architettura, è l'idea profonda dell'architettura, perché è tale solo se consente di vedere le possibilità delle forme sensibili, ma non è una forma sensibile. La pianta è un emblema concreto dell'architettura".

Cerco di interpretare, anche se in breve spazio, il linguaggio, spesso complesso, talvolta apodittico, talvolta poeticamente enigmatico, che Polesello usa nelle lezioni e nelle incisive relazioni che accompagnano i suoi progetti come descrizione ragionata ma anche come filo rosso che si dipana e unisce un progetto all'altro con continuità e coerenza.

L'emblema, nel suo significato latino, contiene l'idea di allegoria, di simbolo e associare, nella sua definizione di pianta, questo aspetto alla concretezza significa trasmettere, con deliberata immediatezza, l'associazione dell'idea di pianta all'idea della costruzione, della misura, della proporzione.

Polesello guarda molto attentamente all'insegnamento di Jean Nicolas Louis Durand e lo fa con occhio costruttivo, non accetta la critica da molte parti rivolta all'architetto francese di una possibilità di lettura troppo immediata del procedimento di geometrizzazione, né la critica a un metodo che corre il rischio della ripetizione senza consentire differenze; l'invito di Polesello è a prestare maggiore attenzione al principio di composizione-costruzione di edifici a mezzo di edifici. È questo principio che Polesello indaga, assimilandolo e facendolo proprio, nelle architetture di J. N. L. Durand.

In una lezione del 1982 sui principi dell'architettura e dell'insegnamento di Durand, strutturata, anch'essa, come una *pièce* per parti, Polesello spiega con quale accezione colga il suo insegnamento; in una delle quattro parti della lezione, dice "... Avete presente il sistema di Monge e il sistema che Durand propone agli architetti per disegnare i loro progetti: la pianta come sezione orizzontale, il piano verticale, come proiezione degli elementi, le sezioni verticali. Ora, tra la rappresentazione del progetto che si identifica con il progetto e il manufatto costruito, nell'architettura, si verifica sempre una sostanziale identità intellettuale, identità che è dovuta alla semplicità dell'oggetto che si va rappresentando e alla necessaria riduzione al 'semplice' dell'oggetto, qualora esso diventi troppo complesso. La 'manovrabilità' risulta determinante rispetto alla 'complessità' dell'operazione. Questo 'semplice', inoltre, esige una drastica riduzione delle molteplicità architettoniche e una corrispondente riduzione



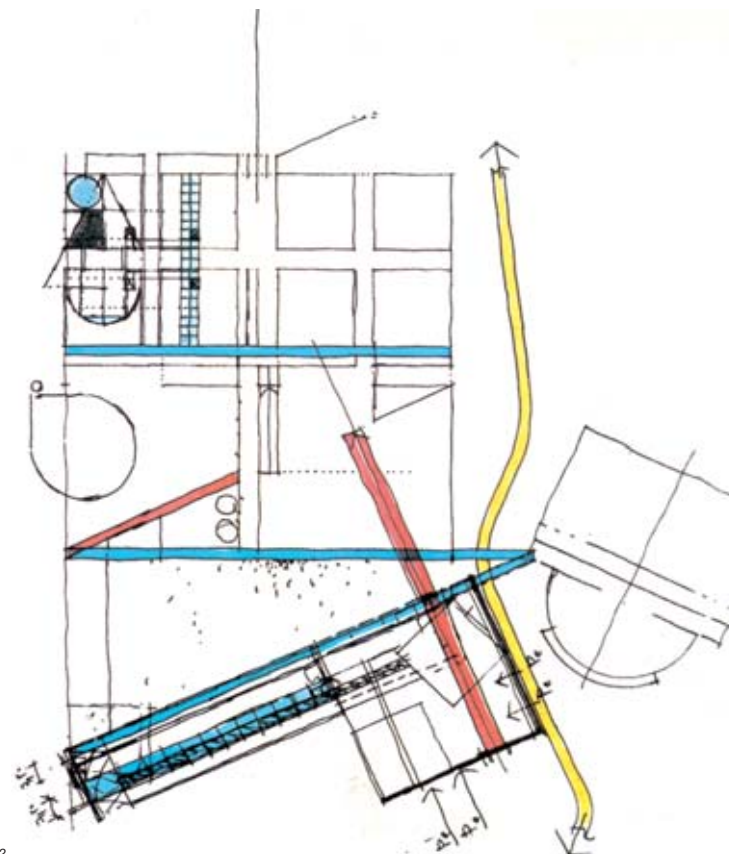
Campus Universitario
Las Palmas de Gran Canaria
1987-1996

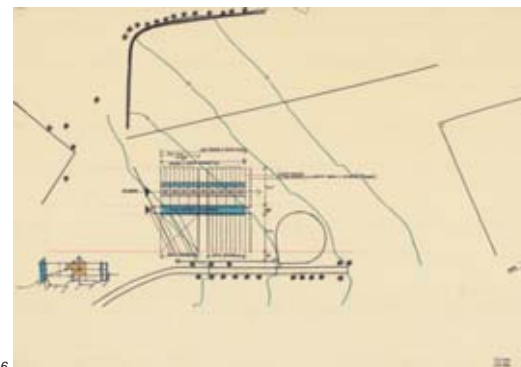
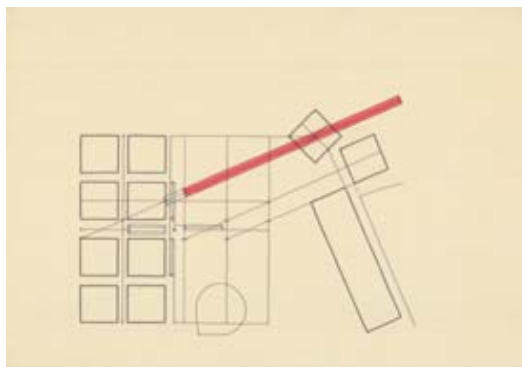
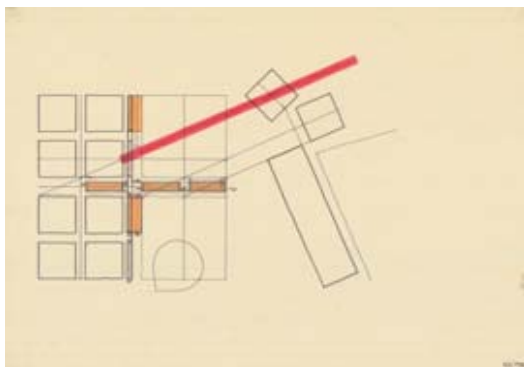
Progetto:
Gianugo Polesello

con:
Juan Manuel Palerm Salazar
Juan Ramirez Guedes
Manuel Bote Delgado
Benito Garcia Macia

Collaboratori:
Francesco Polesello
Carlo Rosso
Strutture:
Carlo Filipuzzi

Impresa Costruttrice:
Dragados y Construcciones, Madrid





degli elementi distraenti il fatto architettonico assunto come tipo. Non è possibile aggiungere elementi che non siano pertinenti all'oggetto di cui si tratta, l'oggetto andrà depurato di ogni elemento 'distraente', o meglio, impertinente (non pertinente). Non è propria questa procedura di una particolare sezione storica (sezione intesa in senso storico: l'architettura romana imperiale, greco-classica ecc); ma è propria, viceversa, di un' architettura che assume le ragioni e i controlli della razionalità come propri e distintivi...". Ogni architetto che tenda fortemente all'astrazione dei concetti e alla traduzione del suo operare in 'teoria' colloca il suo pensiero tra la realtà e la memoria in senso trasversale; il riferimento di Polesello rimanda a codici antichi, comuni a tutti i tempi, codici che dell'oggetto comunicano il suo valore archetipico. Il pensiero si svolge sui due piani, continuamente interferenti, della speculazione estetica e della riflessione critica; il metodo consiste nel partire da determinati fatti architettonici, astrarne una legge generale e procedere alla loro reinterpretazione.

Nella lezione su Durand, Polesello fa riferimento ai nessi che legano una procedura per tipi elementari alla loro combinazione in una progettazione che deriva la sua 'usabilità' dalla messa a punto di strumenti precedentemente desunti, resi tra di loro connessi in un insieme. L'idea di unità, desunta dalla lezione di Quatremère de Quincy è stringente nei progetti di Polesello: "L'unità è la condizione principale di ogni opera, perché essa ha il suo principio nell'unità stessa dell'anima nostra... posso udire più canti, più discorsi simultaneamente; ma

io non posso ascoltarne che uno solo." È una frase di Quatremère o di Polesello? È di entrambi. Ogni opera deve essere concepita, composta ed eseguita secondo il principio dell'unità. Si tratta, come per Quatremère de Quincy, di operare fra tutti gli oggetti, una combinazione tale cui non si possa togliere né aggiungere nulla. Il modo con cui Polesello esercita l'*ars combinatoria* attraversa innumerevoli storie di città e di architetture. C'è sempre una personale interpretazione della città, non solo sullo sfondo della sua architettura ma dentro la sua architettura e questo smentisce eventuali, possibili interpretazioni superficiali o meccanicistiche a favore di un'*ars poetica*, anche se spesso è lui stesso a indossare l'*habitus* proprio dell'ingegnere e a definire molte sue architetture "macchine statiche"; ma indossa questo abito nelle città, anche quando, più raramente, lavora nella natura rurale di un luogo; in questo caso la città diventa paesaggio nell'accezione nobilitata del termine.

Assumiamo il progetto per il campus universitario di Las Palmas de Gran Canaria come paradigmatico per dimostrare la complessità dell'approccio compositivo, costruttivo, urbano ed estetico di Gianugo Polesello anche se in molti altri progetti si ritrovano analoghe ragioni del procedere compositivo e costruttivo.

Prima di tutto, come sempre, il luogo: in questo caso, non solo il luogo fisico, concreto, non solo il luogo reale di Las Palmas ma anche il luogo immaginario e immaginifico del viaggio, della partenza verso il nuovo mondo, dello stacco verso l'oceano, come scrive molto

bene Giusa Marcialis nel lontano e ultimo numero 20 di *Phalaris* che aveva come tema l'astrazione in architettura. Forse proprio per questa condizione di luogo-limite al bordo dell'oceano, l'architettura del campus, come annotato nei suoi schizzi, diventa una grande architettura navale e, con il sottile senso del paradosso che caratterizza molte sue argomentazioni, piace pensare a Gianugo Polesello che, un po' come Fitzcarraldo, trasporta la sua nave contro ogni asperità.

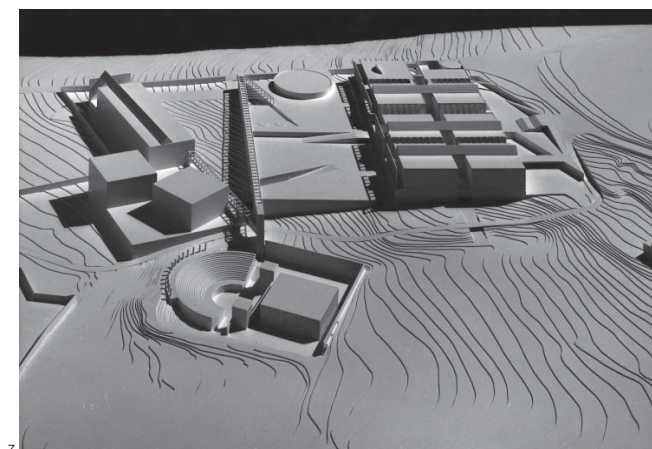
Il progetto si apparenta, concettualmente, all'operazione topografica e architettonica condotta da Secondino Zuazo nella costruzione del Seminario nel 1940: un'architettura che misura la sua scala con il territorio di fronte al mare e alla città di Las Palmas, che non si conforma e non si sofferma sui declivi ma costruisce il proprio suolo, lo attrezza modellando il terreno con un'operazione interpretata da Polesello secondo la tecnica dell'architettura militare; la costruzione del seminario ha un fronte di 160 metri e questa misura costituisce il riferimento scalare per il campus di Polesello.

Anche la dimensione visiva e geografica dall'alto del campus suggerisce di riproporre nuove unità architettoniche che riprendano la scala dell'intervento di Zuazo per il Seminario.

L'operazione prima è quella di definire un piano generale e di progettare le architetture al suo interno.

La pianta generale assume in questo caso un valore di fondazione che si confronta sia con l'architettura esistente, sia con la scala più ampia, territoriale dello sguardo sull'oceano.

L'unità generale è data dal quadrato di



Pagine precedenti:

1

Veduta d'insieme

2

Schizzo di studio

3 - 4 - 5 - 6

Schizzi di studio

7

Plastico dell'intero complesso

Pagine successive:

8 - 9

Particolari del costruito

10 - 11 - 12 - 13

Schizzi di studio

14

Particolari del costruito

15

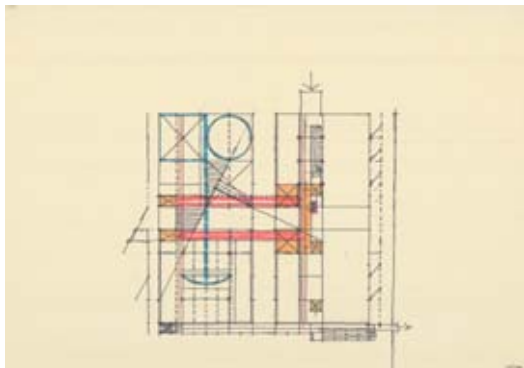
"Strada colonnata"



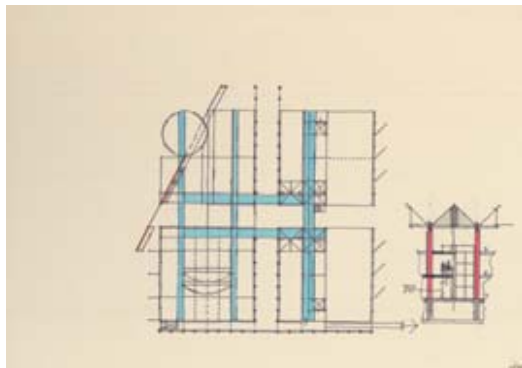
8



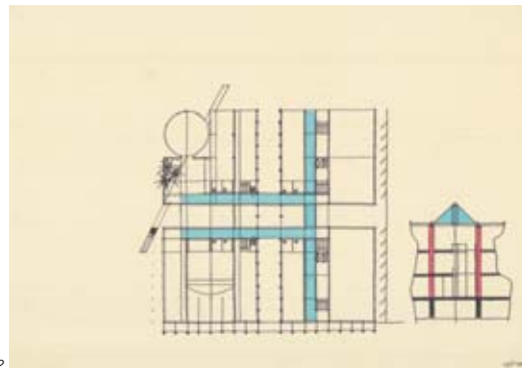
9



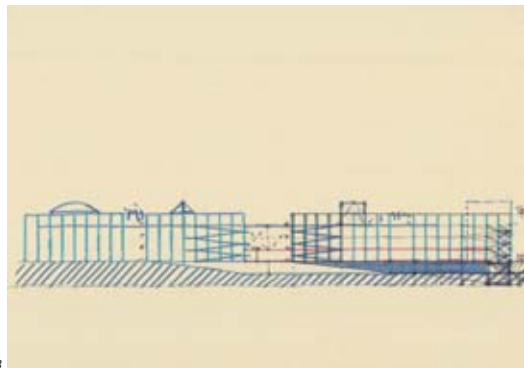
10



11 12



13





14

150 metri di lato entro il quale definisce altre unità parziali.

Nell'insieme, disposto a croce propone uno schema organizzativo semplice: metà del quadrato occupata da due blocchi di quattro moduli ciascuno e la seconda metà occupata da due piazze-giardino. La topografia del luogo rende possibili limitate disposizioni orizzontali per cui le quattro piattaforme stanno a quote diverse costruite a partire dal piano superiore e differenziando i due distinti piani di appoggio a terra.

Un'ulteriore composizione è data dal giardino triangolare definito da due gallerie-pergolato che indirizzano verso il teatro all'aperto.

Nella relazione di progetto si capisce come sia intensa la volontà di unità generale che contiene le unità parziali, per sua stessa dichiarazione, secondo i principi di Quatremère contro Viollet-le-Duc e forte la preoccupazione este-

tica: il colonnato frontale distinto in due tratte simmetriche, i filari di colonne che, entrando tra gli otto moduli, diventano misura visiva delle diverse unità architettoniche.

Certo c'è la sua costante preoccupazione di mettere ordine nella forma della *machina*, ma anche di traslare, di pensare a un mondo 'altro' dove le colonne recitano, contemporaneamente, il ruolo di elementi primari ma anche, con una certa, voluta ambiguità di elementi tecnologici, scultorei o simbolici rafforzate dall'intensità del colore. La stessa voluta ambiguità Polesello ricerca nel rapporto con il paesaggio dove le quinte-diaframma devono sostenere, complice la forza dell'architettura, una prorompente vegetazione.

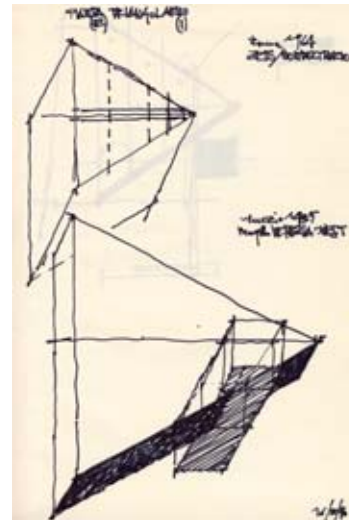
L'opera di Gianugo Polesello, nella sua quasi voluta e ricercata 'inattualità', come scrive Massimo Cacciari nell'intro-

duzione alla monografia dell'architetto, ci appare tanto antica quanto attuale, proprio perché in essa è evidente una forza elementare che guida e conduce la potenza degli edifici e delle forme al di là del formalismo. È un insegnamento particolarmente importante e lo sarà sempre di più in epoca di radicalizzazione di invenzioni surreali.

Polesello è un architetto che produce spazio ma che assolve con intensità al compito, molto più difficile per un architetto, quello di produrre tempo e il tempo, in architettura, si produce con progetti dalla logica serrata nei quali non si impongono linguaggi ma principi ideali, estetici e costruttivi.

I materiali sono stati gentilmente concessi da:
Università IUAV di Venezia – Archivio Progetti,
fondo Gianugo Polesello
Si ringraziano Anna Tonicello e Teresita Scalco per
la gentile collaborazione





16 - 17
Gianugo Polesello
Quaderni di schizzi, 20 marzo 1992,
appunti per una lezione del corso
"Progettazione architettonica 2C" presso IUAV:
la pianta, la facciata, i prospetti, le sezioni
18 - 19
Gianugo Polesello
Quaderni di schizzi, 11 dicembre 1991,
appunti per una lezione del corso
"Progettazione architettonica 2C" presso IUAV:
concetto di unità
20 - 21 - 22
Gianugo Polesello
Quaderni di schizzi, 16 agosto 1990,
schizzi sul tema della(e) Pianta(e) triangolare(i):
Roma 1964 Zeus/Montecitorio;
Venezia 1985 Padiglione Venezia ovest;
Venezia 1988 Padiglione Italia;
Lignano 1961 Complesso al mare
23
Gianugo Polesello
Quaderni di schizzi, 28 agosto 1990,
autoritratto
24
Gianugo Polesello e Gundula Rakowitz
"Libellula, altitudo, incertitudo..."
disegno a quattro mani

L'impossibile in Gianugo Polesello

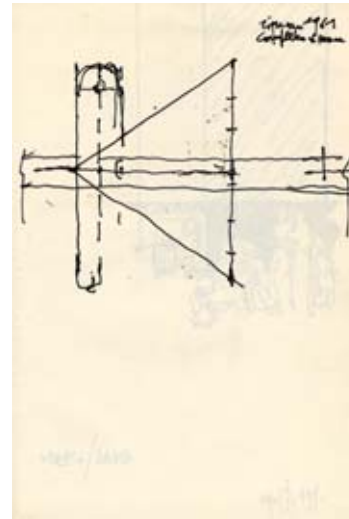
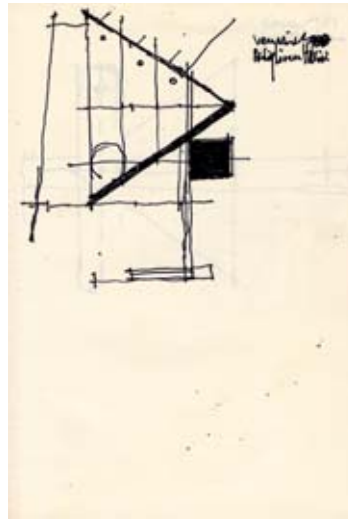
Gundula Rakowitz

L'architettura è in *primis* costruzione. Quindi la pianta in architettura è in *primis* la costruzione della pianta stessa, da se stessa. La pianta come generatrice, diceva Gianugo Polesello riprendendo Le Corbusier e la sua immagine dell'unione tra la mano dell'architetto e quella dell'ingegnere. Però l'architettura è segnata anche da una indigenza dell'architetto rispetto al pittore o allo scultore, come annotava Polesello in un suo quaderno citando Quatremère de Quincy: mentre pittore e scultore compongono ed eseguono da se stessi, ossia idee e mezzi propanano dall'autore stesso, ciò non è concesso all'architetto. A questi è dato però 'vedere'. Scrive Polesello nei suoi quaderni di schizzi: "la pianta/sezione orizzontale dell'architettura, proiezione sul piano/suolo o la pianta/sezione orizzontale dell'architettura a partire dal suolo, dalle operazioni sul suolo e dentro il suolo. Il radicamento dell'architettura sul suolo istituisce un principio localizzativo; la pianta è una sorta di interfaccia tra architettura e suolo, a partire dalla pianta ... concludendo nella pianta". La pianta è soltanto una sezione orizzontale e nello stesso momento va oltre in quanto idea profonda dell'architettura: la moltitudine in Polesello. Niente di più. Niente di meno. Quindi la pianta è sostanzialmente un problema di sezione. Di conseguenza anche la sezione verticale nel caso specifico può diventare una pianta. Basta dislocare il "punto di osservazione", invertendo sopra e sotto, sinistra e destra, la vista dall'alto con la vista dal lato ecc. Rimane un problema di punto di vista. A questo punto orizzontalità e verticalità sono interscambiabili. Pensare la pianta in architettura vuol dire pensare *contemporaneamente* interscambiabilità e simultaneità tra sezione orizzontale e sezione verticale. Costruire cartesianamente la pianta come sezione orizzontale significa costruire *simultaneamente* la sezione verticale all'interno di un problema di geometria descrittiva. L'occhio della mente vede l'unità delle opposte

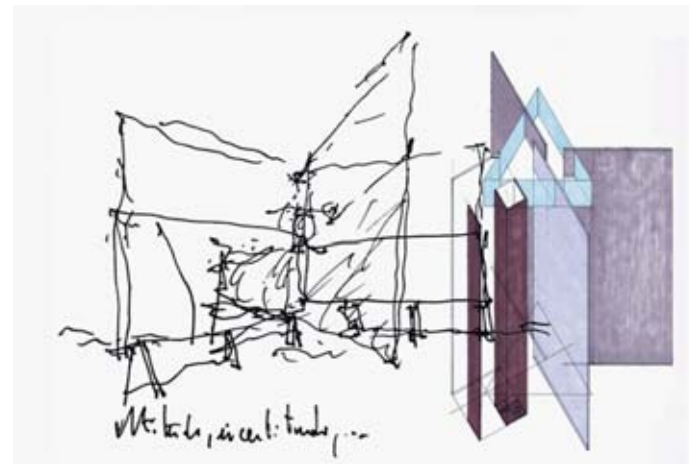
determinazioni nello stesso momento in cui lascia sussistere la differenza nel "punto di vista". La pianta non è meta-pianta, non è meta-fisica. Una architettura è sempre costruita per mezzo di architetture. E ciò significa: mai dimenticare il rapporto con il suolo. La pianta/sezione orizzontale *parte dal* suolo, si radica in esso secondo un principio che individua il luogo. Nelle sue operazioni sul suolo, *dentro* il suolo, modellando e ca-rezzando il suolo, l'architettura mette radici, diventa terranea, l'idea si fa 'carne'. La pianta è l'interfaccia tra architettura e suolo, interfaccia che attinge piena visibilità nella facciata. Diaframma chiama Polesello la facciata, figura limite. Non mero richiamo a una materialità vuota, ma al rapporto outil/plan e al piano di una doppia proiezione, all'interno e all'esterno: nella loro perfetta intercambiabilità. L'interno è l'esterno di un interno e l'esterno è l'interno di un esterno. Piegare leibniziana? Piegare di una piega? Sapendo però che unità parziali sono funzionali alla unità generale e che questa non può essere presupposta, non può essere armonia prestabilita, bensì rapporto tra composizione e costruzione. Perciò la pianta è un problema di composizione, di dimensione e misura nel rapporto tra figure e i loro nessi, di ossessione compositiva e sensibilità compositiva. Questo è il concetto di pianta in Gianugo Polesello. Nella osservazione silente della sequenza degli schizzi di Polesello sul tema della pianta triangolare e/o sulle piante triangolari si può 'seguire' il suo provare, operare, il suo fare poetico in cui sta lo scatto, il 'plusvalore' dell'architettura. Il triangolo in quanto figura geometrica con il minor numero di angoli rappresenta la figura più intrigante, più complessa nella sua semplicità e essenzialità. Volutamente in modo diacronico guardiamo al suo emblematico progetto di concorso 'Zeus' per la Camera dei Deputati a Montecitorio a Roma del 1964 e ai due progetti veneziani, uno per Venezia ovest del 1985 e l'altro per il Padiglione Italia della Biennale

del 1988, per arrivare al o partire dal progetto giovanile e inconfondibile del Complesso a mare a Lignano del 1961. Manca a questo punto il suo ultimo progetto che è sempre a pianta triangolare e alla cui composizione/ideazione ho direttamente avuto modo di partecipare, cioè la 'Libellula' come fantastica architettura segnaletica o leggerissima 'scultura luminosa metropolitana', inventata a quattro mani durante un seminario nel 2001 proprio alle Isole Canarie. E infine il suo autoritratto nascosto dietro uno scudo di triangoli molteplici è intricato, intenso, denso, saturo: non in antitesi, non in contraddizione ma in dialettica perfetta con gli schizzi delle pagine precedenti: semplici e precisi segni che valorizzano il bianco, il vuoto che li circonda.

I quaderni di schizzi di Gianugo Polesello: Come si fa entrare in una sfera così intima? La sensibilità non basta in un atto così violento. Guardarli per studiarli, aprirli per chiuderli immediatamente, toccarli e annusarli, leggerli e rileggerli lentamente con mille pause, con mille sorrisi visibili, con mille lacrime invisibili. Ogni giorno che passa, ogni giorno nella lontananza e mancanza più assoluta di questa grande persona, fa sì che la sua vicinanza aumenti nella totale assurdità. E aumenta anche la volontà di silenzio. Nello scritto *Le secret professionnel* in *Poésie critique* Jean Cocteau scrive: "Abbiamo tutti nostalgia delle pagine che mancano alle Scritture, quelle relative alla caduta degli angeli, alla nascita dei giganti, loro progenie, ai crimini di Lucifero... La caduta degli angeli può tradursi così: *caduta degli angoli*. La sfera è fatta di un amalgama di angoli. Per gli angoli, per le punte, si disperde la forza. È la ragione dell'architettura delle piramidi. Caduta degli angoli significa dunque: sfera ideale, scomparsa della forza divina, apparizione del convenzionale, dell'umano". Gli scritti mancati corrispondono alle infinite pagine bianche nei quaderni neri di schizzi di Polesello. Volutamente lasciati vuoti per le



parole ancora da dire, per i progetti ancora da fare, per i pensieri da pensare. Le pagine bianche e vuote come un pieno potenziale, in fieri, il fare poetico. Con la volontà non solo del mescolamento dei tempi ma del fare poetico senza vincoli temporali. L'architettura come dimensione impossibile dove le relazioni alto - basso, avanti - dietro e quindi prima e dopo sono indistinguibili per la specularità dei paesaggi superiore e inferiore, orizzontale e verticale. Quindi come affrontare il problema dei quaderni di schizzi di Gianugo Polesello? Forse parafrasando le parole di Daniel Barenboim in *La musica sveglia il tempo*: se provo a parlare dell'architettura di Gianugo Polesello, è perché l'impossibile mi ha sempre attratto più del difficile.



Gonçalo Byrne

Contenedores de vida

Alberto Pireddu

La *Forma Urbis Romae* è, come noto, la grande pianta della Roma Severiana che adornava il Tempio della Pace. Sintesi straordinaria di topografia e topologia il rilievo illustrava, attraverso la precisione di un codice scientifico, la complessità di una metropoli all'apice del proprio splendore; sintetizzava la presa di coscienza dell'unità di un'opera, l'architettura della città, che gli uomini avevano costruito e il tempo accolto nel proprio fluire.

La pianta riportava, inciso sulla superficie delle lastre, il disegno di tutti gli interni dei singoli edifici che componevano la città, rivelando uno spazio romano interamente scavato, uno spazio in cui prevalevano i vuoti, imprigionati tra i colonnati dei fori, racchiusi tra le esedre dei templi e le geometrie delle cupole. Era il ritratto di pietra di una città e dei suoi abitanti, la cui vita riempiva quei vuoti, insinuandosi tra le *viae*, gli *stoà* e il tessuto minore con le abitazioni, le piccole botteghe e i segreti giardini.

Singolare destino quello della *Forma Urbis*: obliterata nei secoli, ridotta in frammenti e dispersa, si ricompose in parte nei Musei Capitolini intorno alla metà del Settecento, negli anni in cui il celebre geometra Giovan Battista Nolli elaborava la propria Mappa della città. Ancora una pianta che schiudeva gli edifici e rivelava la presenza dell'uomo al proprio interno, presupponendolo e richiamandolo ogni singolo istante; quasi il disegno di una città latente da portare a compimento abitandola realmente.

Il bianco e il nero dell'incisione, indicanti rispettivamente gli spazi pubblici e quelli privati, sottratti all'uso civico, erano disposti sulle tavole come per offrire inaspettate emozioni spaziali, alimentare il

desiderio di entrare nei corpi cavi delle masse edilizie, fino a trasformare la città in un territorio da possedere e le architetture in "contenitori di vita".

È quest'ultimo un tema estremamente caro a Gonçalo Byrne, forse il *leit-motiv* della sua ricerca architettonica: "*l'architettura non è esibizione di oggetti, ma è vita -ama ripetere- e non esiste opera architettonica senza l'uomo che la fruisce, che le assegni un significato*".

Come il Nolli egli disegna architetture vuote e le vede in attesa di riempirsi: se vuote esse sono piene di silenzi, se piene, non solo sono piene di gente, ma di voci, di clamori, di storie.

Per questo i suoi edifici sono spesso ottenuti per sottrazione a partire da un volume principale e lo scavo sublima il vuoto nell'indispensabile "assenza" che consente alla vita di entrare nell'architettura.

Un lavoro sulla densità della materia, dunque, che attiene all'idea di contrasto e a quella di limite e nel quale la pianta (che, come ricorda Le Corbusier, genera i volumi e le superfici e "*possiede in sé l'essenziale della sensazione*") svolge un ruolo fondamentale: attraverso di essa si precisano i rapporti interni tra le parti che definiscono il programma e si chiarisce quel sistema spaziale che in Byrne è spesso memore degli archetipi classici del *patio* (per Jorge Luis Borges "*el declive por el cual se derrama el cielo en la casa*"), della via e della piazza.

Strumento privilegiato della composizione, la pianta consente inoltre all'architetto di abbandonare i territori acronici della speculazione e confrontarsi con la realtà, calando le forme della geometria e il *parti* tipologico in un



Sede dei Departamentos de Química e Física
della Faculdade de Ciências della
Universidade de Lisboa
1993-1999

Progetto:

Gonçalo Byrne

Foto:

Rui Morais de Sousa

Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas
della Universidade Técnica de Lisboa
1991-2001

Progetto:

Gonçalo Byrne

con:

Francisco Silva Pereira, Manuel Aires Mateus,
Paula Calado, Silvia Arriegas

Collaboratori:

Andrea Dondi, Carlos Fazenda,
Francisco Pólvora, Ivone Furtado,
João Fernandes, José Barra,
José Manuel Laranjeira, José Martins Pereira,
Leonor Raposo, Margarida Silveira Machado,
Maria João Gamito, Nuno Fideles,
Nuno Marques, Paulo David Andrade,
Rolf Heinemann, Sebastião Moreira,
Teresa Galvão Teles, José Barra,
Leonor Raposo, Miguel Villar

Foto:

Daniel Malhão



locus heideggerianamente inteso come permanenza e costruzione.

Sì, perché per Gonçalo Byrne la definizione delle linee fondamentali del progetto si fonda sempre su un'attenta analisi delle condizioni materiali che il sito propone al momento della progettazione: dal *Chiado lisboeta* e dai luoghi urbani più consolidati, come le piccole città di Vidigueira e Arraiolos, alle aree in via di progressiva strutturazione, a quelle, infine, che il fenomeno dello *sprawling* urbano degli ultimi decenni ha relegato nel limbo della perenne frammentazione, di senso prima che fisica, e nelle quali il progetto non può far altro che porsi come il segno di una futura rinascita.

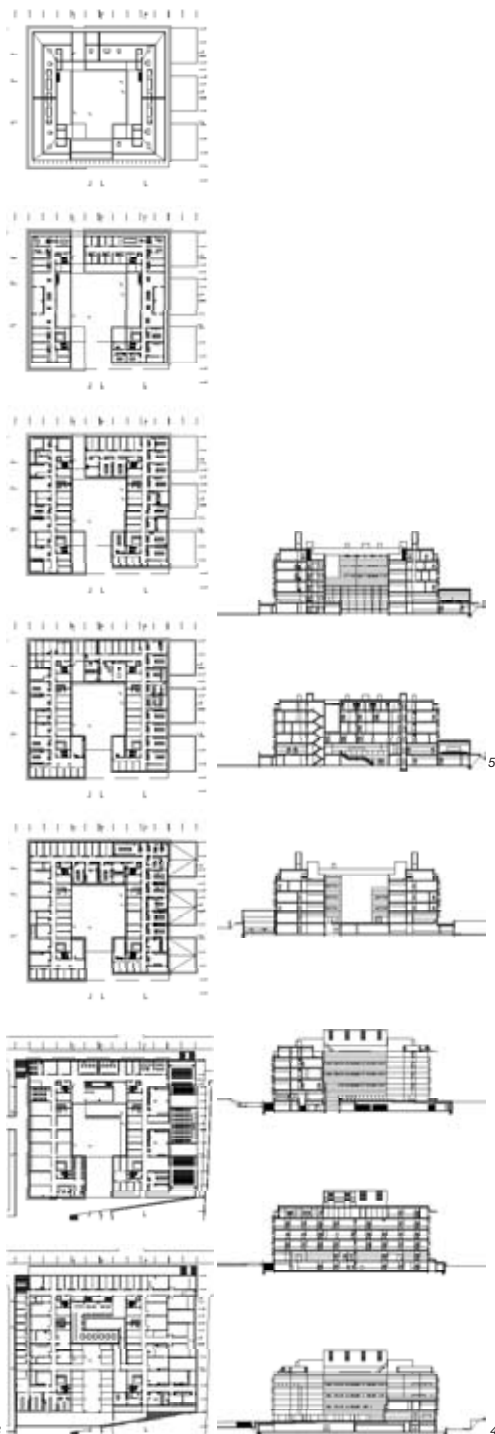
L'incontro tra astrazione geometrica e "misura" del luogo genera la forma architettonica, che si materializza sempre attraverso un attento utilizzo delle risorse proprie dei repertori tipologici, sapientemente manipolate, modificate, ampliate in funzione delle necessità del progetto. Byrne sottolinea spesso l'importanza che, nella progettazione, possiedono la "*planta do piso térreo*", il punto in cui l'edificio tocca il suolo e la "*planta do céu*", il piano tramite il quale il tempo discende sull'architettura. A partire da esse egli sviluppa nei suoi edifici un complesso rapporto di orizzontali e verticali che, come ha sottolineato Ignasi de Solà Morales "*non sono semplici coordinate bensì immagini del tempo, un tempo allungato, calmo, con cui l'edificio si adatta al suolo; un tempo che si perfeziona, si stilizza e si alleggerisce quando la costruzione culmina, ritagliata e ogni volta più eterea, sottile, libera verso l'alto*".¹

Eleganti e sereni, "*onesti nel silenzio e misurati nell'eloquio*",² quasi sempre rischiarati da una luce monocroma che conferisce loro un carattere di universalità, "*un'aura astratta e metafisica*",³ questi occupano la scena urbana con precisione cristallina.

A volte chiusi verso l'intorno, ma non per questo impenetrabili, altre volte aperti verso il paesaggio (una valle, la città, il mare) e ad esso idealmente collegati tramite portici e gallerie, assecondano confini ben definiti e al tempo stesso garantiscono un grande dinamismo negli spazi.

Perché è in questi ultimi che, al termine del cantiere, quando l'architettura viene consegnata al tempo lento della quotidianità, gli uomini interagiscono con essa, abitando e trasformandola.

Come sembra suggerire una delle ultime scene della *Lisbon Story* di Wim Wenders, dove l'edificio d'abitazioni a



Chelas, realizzato nei primi anni Settanta, è colto nella sua affascinante e autenticamente *lisboeta* decadenza.

La sede dei *Departamentos de Química e Física* della *Faculdade de Ciências* della *Universidade de Lisboa* e l'*Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas* della *Universidade Técnica de Lisboa* sono entrambi una riflessione sulla figura geometrica del quadrato e si inseriscono in un contesto frammentato e strutturalmente carente nel quale il progetto non può far altro che proporsi come nucleo di un nuovo ordine spaziale.

Il primo è un edificio introverso e compatto, stereometricamente definito dalle linee orizzontali dei pannelli prefabbricati esterni in calcestruzzo: tutte le funzioni (le aule, i gabinetti e i laboratori) si organizzano intorno ad un *pátio* centrale che si schiude su un solo lato, alla ricerca di una continuità visiva con l'attiguo *Parco do Campo Grande*.

L'opzione tipologica è fortemente condizionata dalla prevalenza dei laboratori oltre che dalla necessità di garantire la massima flessibilità al complesso sistema delle reti impiantistiche.

Il secondo, invece, è un blocco che apre la sua ampissima corte al paesaggio circostante, trasformandola in una grande e luminosa piazza attorno alla quale si dispongono, ancora una volta, le più importanti destinazioni collettive: l'*auditorium*, la sala per le esposizioni temporanee, la biblioteca, il bar e la mensa. Uno spazio dinamico e vitale raggiungibile attraverso un complesso sistema di percorsi interni che si dipartono dalla grande *hall* a doppia altezza posta sul lato dell'edificio rivolto verso la strada.

Il principio base del progetto riguarda lo sforzo di maturazione e approfondimento di una tipologia in grado di assicurare una grande efficacia organizzativa degli spazi richiesti dal programma.

Questa apparente razionalità compositiva e, al tempo stesso, costruttiva si riflette nella compattezza del complesso e nel trattamento delle aree esterne, ma soprattutto in una corretta articolazione e strutturazione degli spazi interni che, rispondendo a tutti i diversi nuclei funzionali previsti, riesce a rimanere al di sotto della superficie totale prevista.



8



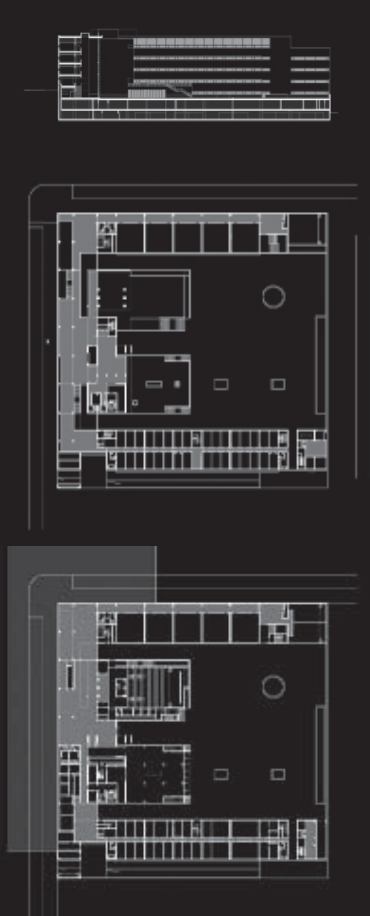
9



¹ Ignasi de Solà Morales, *L'Architettura di Gonçalo Byrne*, in Antonio Angelillo, *Gonçalo Byrne. Opere e progetti*, Milano, Electa, 1998, p. 27.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.



14



15

Pagine precedenti:

1
Edificio C8 per il Dipartimento di Chimica e Fisica
della Facoltà di Scienze dell'Università di Lisbona
planimetria generale
2
Particolare della facciata Ovest
foto di Rui Morais de Sousa
3
Pianta dei piani dal seminterrato alla copertura
4
Sezioni
foto di Rui Morais de Sousa
5
Ingresso principale da Est
foto di Rui Morais de Sousa
6
Corte interna
foto di Rui Morais de Sousa
7
Il patio
foto di Rui Morais de Sousa

8
Nuovi edifici per Istituto Superiore di Scienze
Sociali e Politiche dell'Università di Lisbona
veduta da Sud-Est
foto di Daniel Malhão
9
Planimetria generale
10
Corte centrale e rampa d'accesso all'aula magna
foto di Daniel Malhão
11
Pianta e sezione
12
Facciata Sud all'interno della corte
foto di Daniel Malhão
13
Facciata Nord
foto di Daniel Malhão
14 - 15
Ballatoi nell'atrio centrale
foto di Daniel Malhão

Renato Rizzi con Pro.Tec.O. e Planning&Consulting

Centro Giovanni Paolo II a Cracovia

Renato Rizzi

"Non abbiate paura": con queste parole G.P.II iniziava il suo pontificato il 22/10/1978. Con le stesse parole siamo esortati ad affrontare questo progetto di Architettura. E l'inizio è sempre avvolto dal timore (Bojazn, Ktora Lezy u Poczatku, Il timore ch'è all'inizio, poesia di Karol Wojtyla). Questa la premessa al progetto. L'impostazione del progetto non può, dunque, prescindere da una triplice consapevolezza del sapere: A - dal pensiero di G.P.II; B - dal pensiero sull'Architettura contemporanea; C - dal pensiero sulla città contemporanea di Krakow. Per ciascun ambito si individuano tre punti principali.

A - Giovanni Paolo II.

1 - Metafisica della persona: il profondo stupore riguardo alla dignità dell'uomo.

2 - La comunità come Ecclesia (assemblea), espressione dei valori identitari.

3 - *Homo imago Dei*: la contemplazione del volto di Cristo nell'interiorità della persona.

B - Architettura contemporanea.

1 - Anti-metafisica: prevale il pragmatismo.

2 - Anti-rappresentativa: prevale il funzionalismo.

3 - Auto-referenziale: prevale l'individualismo.

C - Krakow, la città contemporanea.

1 - A-morfa: avendo perso la sua figura.

2 - A-teologica: avendo abbandonato la sua dimensione metafisica.

3 - A-critica: avendo smarrito il suo senso.

La contraddizione oppositiva tra pensiero contemporaneo e pensiero teologico-filosofico (A) (*Fides et Ratio*) di G.P.II appare quindi evidente. Ed è proprio

in questa frattura che agisce il cuneo giovanneo "non abbiate paura": non per divaricare, ma per unire, come un ponte, immanenza e trascendenza, estetica e metafisica, pragmatismo e rappresentazione, individuali e universali.

Il pensiero sull'Architettura deve allora convertirsi in:

B*

1 - Metafisico: per un rinnovato spazio della contemplazione.

2 - Rappresentativo: per un rinnovato spazio dell'interiorità universale.

3 - Oggettivo: per un rinnovato spazio dell'estetico.

Così il nostro sguardo sulla città andrà ad indagare l'evoluzione delle strutture figurative di Krakow: dall'origine al nostro tempo. Si individuano quindi tre topiche;

C*

1 - La struttura originaria

2 - Le fortificazioni del XIX sec.

3 - La dissoluzione contemporanea.

In questa prospettiva (A+B*+C*) il progetto cerca le proprie radici nella storia, nella memoria, nei simboli e nelle forme di Krakow e del suo paesaggio. Infatti, tra la figura dell'origine (Vistola-Wawel-città murata) e quella della periferia, emerge la costellazione delle fortificazioni ottocentesche. La struttura concentrica e puntiforme dei forti sembra anticipare la dissoluzione della città. Invece, ogni figura di forte mantiene in sé due principi: la direzione (la relazione orizzontale) con il centro; e la disposizione (la relazione verticale) del sito. Anzi, si radica in esso, accentuandone le proprietà morfogenetiche. L'architettura oscilla tra un sotto ed un sopra, portando ogni punto del territorio alla propria identità figurativa. I forti stabiliscono dunque un fitto



1

Centro Giovanni Paolo II
Cracovia

Progetto:

Renato Rizzi

con:

Roberto Rossetto

Roberto Giacomo Davanzo

Anna Socha

Robert Kuzianik

Wieslaw Socha

Collaboratori:

Andrea Rossetto, Alessandro Andreoli

Ernst Struwig, Walter Pavanello,

Alessandro Bonadio, Alessia Levorato,

Chiara Zimbello, Alessia Lorenzoni,

Susanna Piscicella, Magda Minguzzi,

Lorenzo Sivieri, Camilla Bin,

Elisabetta Crucil, Alessia Cudicio,

Andrea Mozzato, Umberto Perbellini,

Elisabetta Rizzato, Andrea Zaia

Consulenti:

Massimo Donà

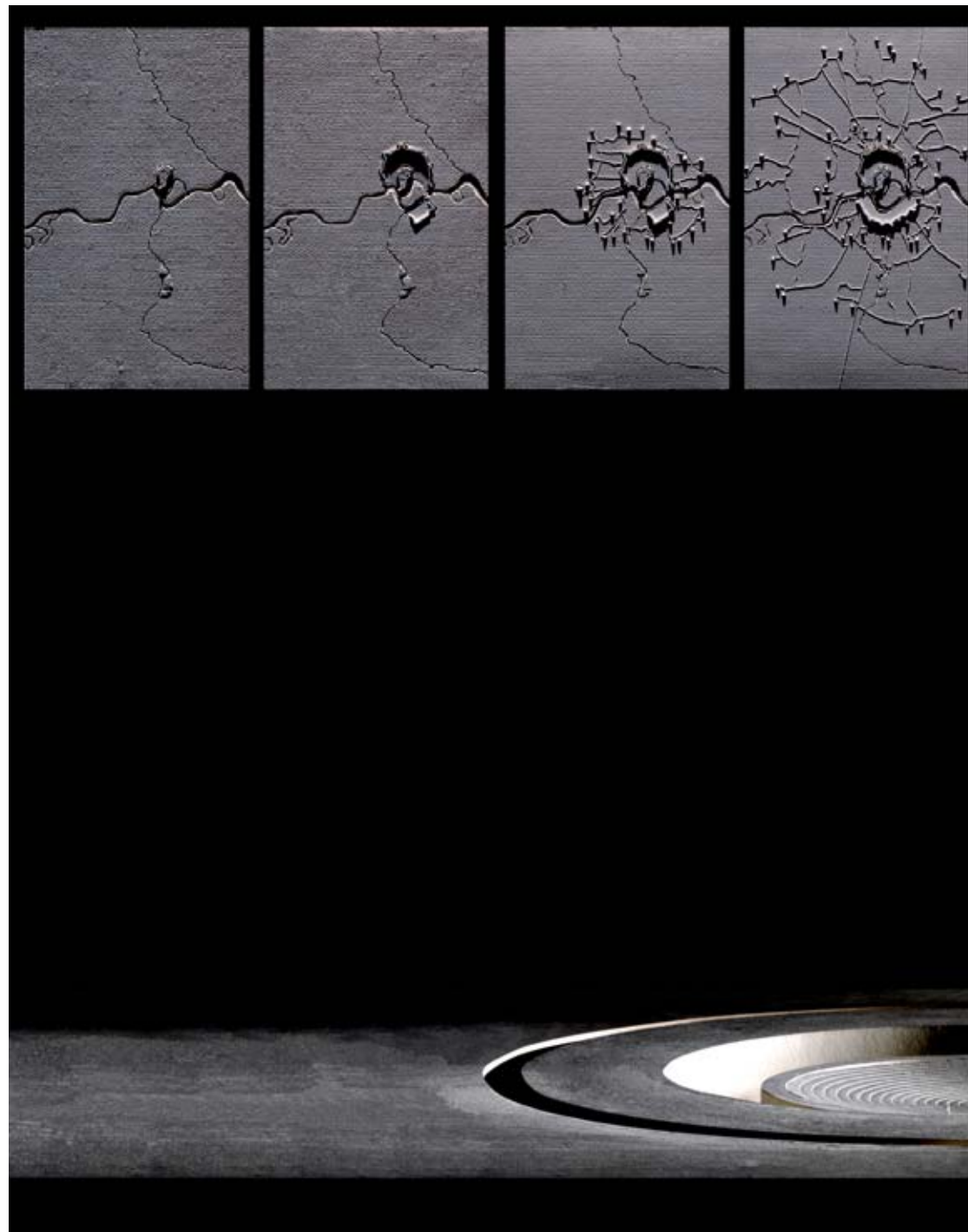
Piero Coda

Strutture:

Armando Mammino

Foto:

Pietro Savorelli



sistema di relazioni visive e gerarchie formali a protezione del centro senza però imporre sovrastrutture impositive o invasive.

Il progetto

Cerca di ristabilire una triangolazione figurativa con Wawel e la città murata, e con Bronislawa Hill e Kosciuszko Mound. Ma anche con la dissoluzione formale della periferia.

Per queste ragioni il progetto rinuncia ad impostazioni d'impianto forti, scegliendo due principi figurativi: (1) le aree di concorso (le tre isole) determinano con le loro superfici (appena modellate) un paesaggio naturale "vuoto", analogo a Blonia (Krakow Great Common); (2) le architetture si immergono totalmente nel terreno, sviluppando il grande tema del paesaggio interiore. Si ottiene così un duplice risultato: A - tutta l'area a disposizione diventa un grande parterre per un parco pubblico (lo spazio per la contemplazione, in relazione con la Metafisica della Persona di G.P.II), e le "coperture" delle architetture diventano la quinta facciata, ovvero i giardini tematici o le terrazze sui "vuoti" del parco. B - le architetture interrato disegnano un grandioso paesaggio interiore (*Homo Imago Dei* di G.P.II) che varia dal sacrale al profano in relazione alle loro specifiche destinazioni. Le architetture, allora, non sono più segni esterni visibili, ma segni interiori percepibili. Lavorano per riduzione, sottrazione e concentrazione. Sono gorgi che si avvolgono attorno all'asse verticale. Un principio che si trasforma facilmente in un sistema gravitazionale. La figura principale, il Centro G.P.II, è attratto (direzionato e trattenuto) naturalmente dalla collina di Wawel (il primo perno della sacralità polacca), ma con la sua massa (m. 198 di diametro) determina ed imposta le traiettorie degli altri quattro satelliti (architetture), tutti posizionati sui bordi delle isole. Un ordine invisibile velato dal mistero genetico di Krakow.

Ma la differenza tra l'architettura principale (il Centro GPII) e le altre, non è solo dimensionale e gerarchica. È di natura fisica (la fede di G.P.II). Il grande cerchio incastrato sulla "T", essendo collocato nel mezzo della prima isola, non proietta alcuna ombra all'esterno. Tutto è trattenuto all'interno del proprio profilo, del proprio corpo: tutto si riversa nel vortice delle spirali (le rampe), nella depressione a lente della piazza concava, o nelle cavità maestose della

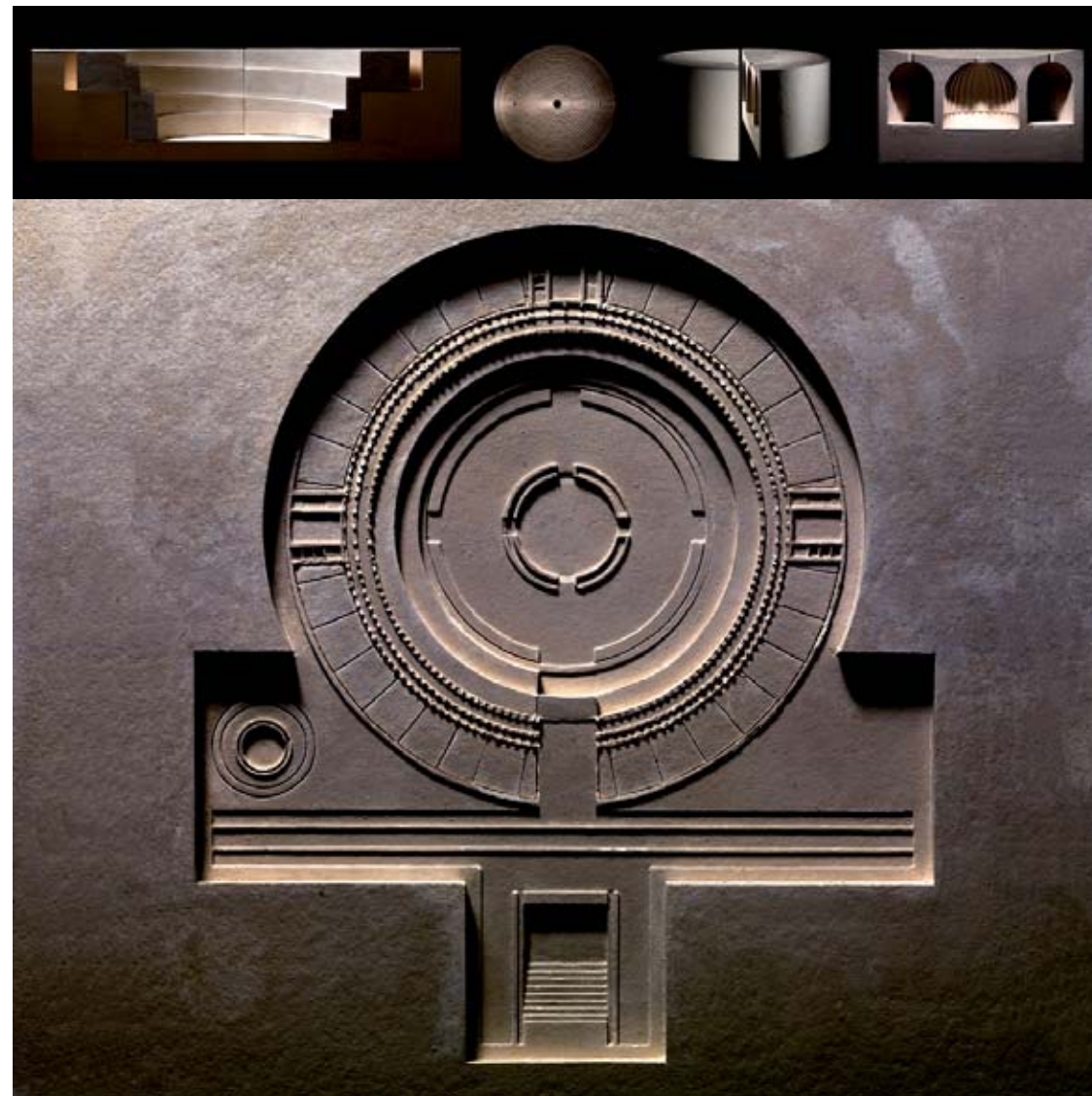


sottostante Basilica o della galleria circolare. Mentre invece, le altre architetture, sporgendo comunque dai bordi inclinati delle isole, proiettano anche solo parzialmente le loro ombre all'esterno. Come se la proiezione dei loro corpi dipendesse sempre dalla sottile ma inarrestabile forza emanata dal centro (G.P.II) di gravità e solo in quel centro la loro identità si può attuare. Comunque tutte le architetture sono a pianta centrale (ricevono luce dalla grandi corti interne, microcosmi architettonici) proprio per rappresentare il valore dell'interiorità e dell'autonegazione (l'opposto dell'autoreferenzialità). Questa condizione trova la sua forma più adeguata nella piazza lenticolare ad anelli concentrici (per circa 15.000 persone sedute) posta sopra la Basilica. L'aula assembleare, lo spazio dell'Ecclesia, sta sopra la volta a cupola della Basilica. Ed è proprio il senso di comunità reale e metafisica che si esprime nell'unità della forma circolare, raccogliente, e fa diventare, questo luogo, il punto focale dell'intera composizione. Il quale, a sua volta, elevando la comunità nell'unità della forma (il cerchio) la rende semivisibile (non ancora comunque perfetta nella forma), essendo il catino leggermente abbassato rispetto alla quota del parterre circostante, ovvero, rispetto al piano che abbiamo prima definito della contemplazione. Ma l'unico segno, o forma, che emerge dal piano della contemplazione è la cuspide della Cappella. Nella sua isolata emergenza, nella sua laterale, quasi secondaria posizione, si concentra invece l'asse segreto, intangibile (sacro) di tutta la composizione. Qui si esprime nell'isolamento di una figura minore (la Cappella), l'essenza della Comunità nell'Uno della Persona. La sintesi di tutti i percorsi, di tutte le forme e configurazioni, si concentra e si condensa nell'unico punto fluttuante e visibile dal piano della contemplazione: il punto della "redenzione" figurativa.



Pagine precedenti:

- 1
- Riferimento cosmico: la costellazione di Kruk
- 2
- Riferimento all'origine: evoluzione storica della costellazione dei forti
- 3
- Paesaggio architettonico silenzioso
- 4
- Modello scala 1/25.000; gesso.
- Contesto del paesaggio al XIX sec: i forti come gli occhi di Argo
- 5
- Modello scala 1/5.000; gesso.
- Relazioni figurative: progetto, storia, collina, lago, fiume Vistola



Pagine successive:

- 9
- Modello scala 1/1.000; gesso.
- Quattro viste cardinali del progetto. Dal nuovo livello del parco emerge solo la Cappella con la sua piccola cupola.
- 10
- Modello scala 1/5.00; gesso.
- Edificio principale del centro, vista interna



La Pianta Celeste Giochi grafici della Scolastica per il disegno della città gotica

Maria Teresa Bartoli

Propongo nella forma di gioco grafico una serie d'evidenze emerse nel corso di uno studio sulla pianta ottocentesca di Firenze. Esse compongono un disegno straordinariamente intelligente, denso di significati. Offrendosi a molteplici piani di lettura, esso rimanda a chiavi interpretative che evocano fonti autorevoli di letteratura, scienza e filosofia medievale. Il gioco richiede: 1) gli strumenti del disegno (un foglio di carta lucida, compasso e riga, lapis e pennarelli colorati), 2) una carta di Firenze (meglio se quella di Firenze entro le mura, prima delle trasformazioni unitarie) di cui sia nota la scala di riduzione, 3) una riga graduata per partire.

Sul foglio di carta lucida traccia una retta inclinata di 30° sull'orizzontale. Su tale retta prendi tre punti (A C B) in modo che il punto di mezzo sia distante dagli altri 1000 braccia, ovvero metri 583,6, nella stessa scala della pianta di Firenze.

Ora descrivi il cerchio passante per A e B, con il centro in C e il diametro ortogonale alla retta di partenza. Segna D sull'estremo inferiore di questo diametro (fig.1).

Disegna il cerchio d'area doppia. Se que-

sta richiesta ti lascia in imbarazzo, ricordati del Menone, il famoso dialogo in cui Platone spiega il rapporto tra due quadrati, l'uno di area doppia di quella dell'altro. Il lato del primo è uguale al lato del secondo moltiplicato per radice di 2. Lo stesso rapporto deve esistere tra i raggi dei nostri due cerchi, il secondo pari alla diagonale del quadrato costruito sul primo. Chiama E il punto in cui il diametro orizzontale incontra questo cerchio (fig.2).

Disegna ora il cerchio d'area tripla. Platone non ci aiuta più, ma se ne è occupato, nel suo trattato d'Aritmetica, Paolo dell'Abaco, nel secolo XIV: devi moltiplicare il primo raggio per radice di tre, oppure puoi disegnare un doppio triangolo equilatero di lato pari al raggio (rombo) la cui diagonale maggiore sarà il raggio del nuovo cerchio (Fig.3).

Disegna il cerchio d'area quadrupla: ora intravedi il senso del gioco e hai capito che si tratta di moltiplicare il raggio per la radice di 4, ovvero di raddoppiarlo. Trova le intersezioni della retta di partenza con il nuovo cerchio, segnando il vertice superiore (O) e quello di destra (T). Traccia la verticale per il centro e se-

gna P al suo estremo superiore (fig.4).

Trova il cerchio d'area quintupla. Il suo raggio sarà la diagonale del doppio quadrato costruito sul primo raggio, ovvero il prodotto di questo per la radice di 5. Allunga l'asse verticale fino ad incontrare in basso questo cerchio e segna tale vertice (S). A partire da S, disegna il pentagono inscritto, segnando il vertice a sinistra del precedente R (fig.5).

La figura risultante mostra una serie di punti, non molti, appoggiati su una serie di circonferenze legate da rapporti matematici precisi: le corone circolari che si succedono hanno la stessa superficie, uguale a quella del cerchio interno. Se stessimo cercando un criterio di ripartizione equa d'aree all'interno di un perimetro circolare, questa sarebbe la strada giusta.

Cerca ora una divisione radiale che ponga tutti i punti trovati all'intersezione di raggi con i cerchi.

Abbiamo impiegato solo angoli di 30° e 60° , 90° , 72° , legati al quadrato, al triangolo equilatero e al pentagono; la divisione dell'angolo giro in 60 parti ($4 \times 3 \times 5 = 60$) raccoglie tutti i punti trovati. Disegniamo la raggiera (fig.6).



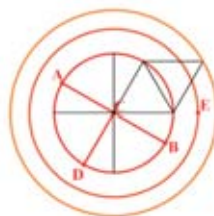
Affresco nella volta della Sala delle Udienze del Palazzo dell'Arte dei Giudici e Notai c.a 1366, rappresentante gli Emblemi delle istituzioni politiche fiorentine entro le mura delle città. Foto di Elena Fossi, elaborata da Massimo Battista.



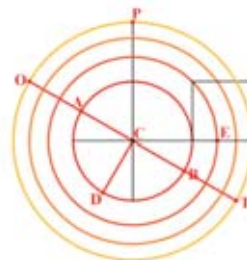
1



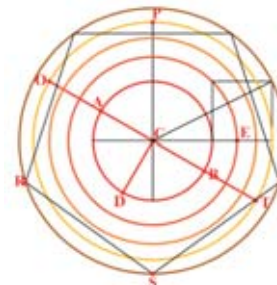
2



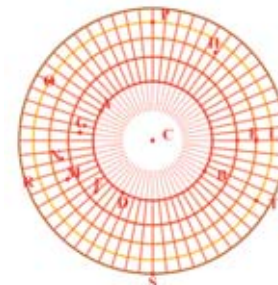
3



4



5



6

Il disegno mostra una ripartizione della superficie totale in appezzamenti di forma "trapezoidale". La raggiera descrive 300 lotti uguali, di superficie pari ad un sessantesimo dell'area del primo cerchio, il cui raggio è 1000 braccia.

Siamo giunti alla fase finale del gioco. Poni il foglio di carta lucida sulla pianta di Firenze, disposta con le direzioni cardinali dirette secondo gli assi del disegno, con i seguenti punti fiduciarì: A in prossimità dello spigolo settentrionale della facciata di S. Croce, con la retta di partenza del gioco allineata sul fianco della chiesa; B si colloca in prossimità dello spigolo orientale della facciata di S. Maria Novella. D si dispone di là d'Arno, sulla facciata di S. Felicità, e il segmento DC segna la posizione del Ponte Vecchio. C va a collocarsi in un punto speciale: è uno slargo dell'antico decumano della città (via del Corso), divenuto l'asse Est Ovest del sistema dei cerchi, e il nome del luogo è Canto alla Croce Rossa, come segnalano due targhe di marmo bianco, con l'emblema della croce dipinto di rosso (lo stesso che vedi dipinto nel cortile di Palazzo Vecchio, di fronte al portale d'ingresso), poste a identificare lo spigolo di un alto palazzo, all'incrocio con via S. Elisabetta. E segnala la facciata di S. Ambrogio, portata in quella posizione alla fine del XIII secolo. T segna una localizzazione in riva al fiume, probabilmente quella che rappresentò la partenza del disegno, per la presenza del suo limite naturale: lì si trovano la Torre Reale o Zecca Vecchia, mentre la trecentesca S. Maria al Tempio, seppellita sotto il bastione in epoca granducale, vi giace dimenticata. P, sull'asse Nord Sud, si appoggia sulla

chiesa di S. Caterina d'Alessandria, mentre O va in prossimità del convento delle Domenicane in via della Scala. S identifica la chiesa di S. Leonardo, appena fuori di porta S. Giorgio, mentre R si appoggia sulla chiesa del convento dei Camaldolesi.

La raggiera disegnata dà evidenza ad altre posizioni, generate probabilmente dai soliti poligoni, impostati però su altri assi generatori: il cerchio di area doppia è sfiorato dalle facciate di S. Spirito (F) e Ognissanti (G); sul cerchio di area tripla troviamo il S. Domenico al Maglio a Nord (H), a Sud il Carmine (M) e il Cestello (N); sull'asse Est Ovest è posta S. Teresa (L). Osserviamo il disegno della raggiera in prossimità del convento di S. Croce, sovrapposto alle trame delle strade, della piazza e del convento. Esso spiega finalmente le ragioni della stranezza del difficile andamento delle linee che ne formano la struttura, in parte irradiate dal punto invisibile sul quale convergono, in parte appoggiate su residui di cerchi concentrici (fig.7).

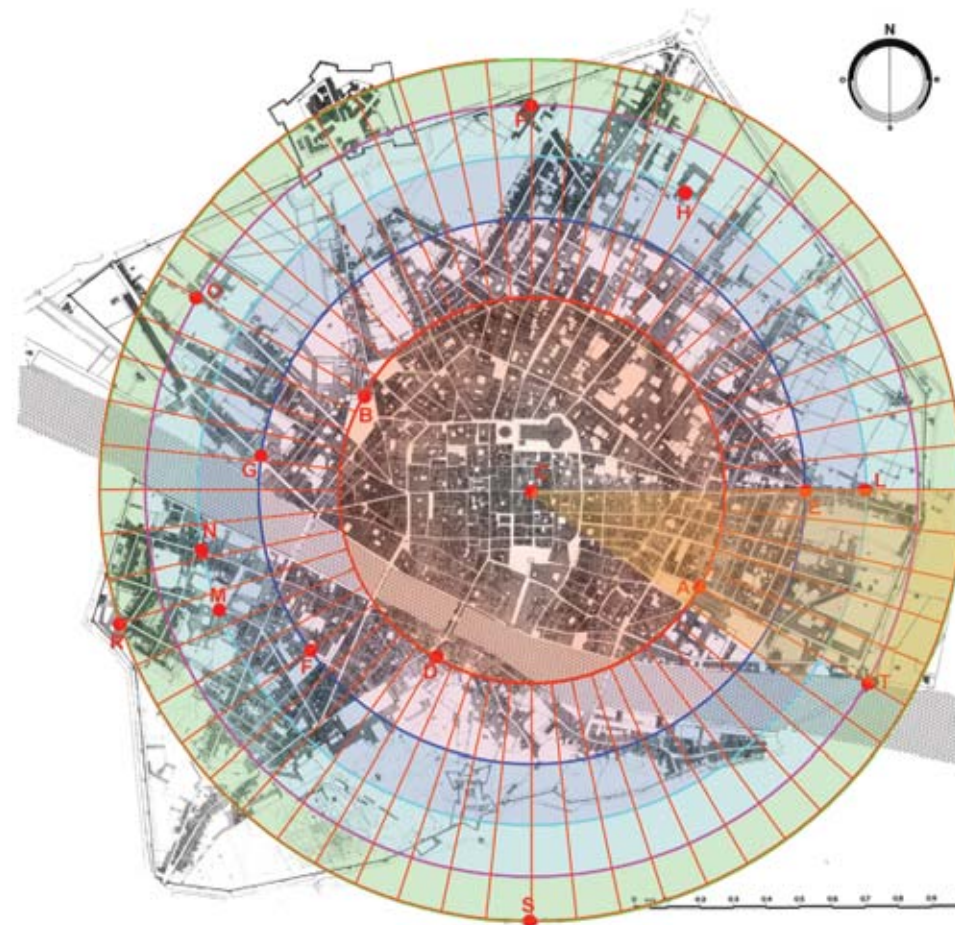
Decrittare il gioco.

Perché il raggio che decide la scala del disegno è lungo 1000 braccia? Nel 1265 papa Clemente IV emanò una bolla con la quale imponeva a tutti gli ordini mendicanti (ordini urbani) di non edificare (pena la demolizione) ad una distanza minore di 300 canne romane dalla chiesa dei Minori. Tale misura, pari a m 594, a Firenze si traduceva, con analoga semplicità, in 250 canne mercantili (m 584). Questo è il modulo che guida lo sviluppo del gioco, garantendo con larghezza le due chiese maggiori, attraverso l'intervallo urbano definito tra loro, al centro del quale era

la città antica, con le sue chiese. I requisiti successivi soddisfacevano l'istanza morale della giustizia (dalla quale derivò il nome degli ordinamenti fiorentini di quel tempo) come equità, raggiunta con l'uguaglianza data dalla misurabilità; la scienza aveva fornito lo strumento e lo strumento era stato messo all'opera. L'eccellenza del risultato era confermata dalla figura finale che, attraverso la somiglianza a quella della rosa, in cui i petali svolgono una serie di corone circolari, dava pieno senso al nome di Florentia (la tesi nominalista non poteva che compiacersi di tale risultato). Allora l'idea significata si delinea come quella di una città misurata e ripartita con giustizia, avvolta in una serie di cerchi presidiati dai santi cui sono dedicati i diversi complessi religiosi, ognuno destinatario e responsabile morale di una estensione urbana definita, emblema di un simbolo religioso mariano fortemente sentito.

Dal disegno affiora una sorta di utopia urbana che sarebbe improprio definire come città ideale, bensì forse è definibile come città ispirata, una città dedicata, che tenta di affermare anche fisicamente un principio etico religioso. Non sappiamo chi lo pensò, né chi dette la sua opera per realizzarlo: certamente le non poche coincidenze messe in evidenza dimostrano che molta fatica fu dedicata al tentativo e che questo non fallì del tutto. L'eco più forte di questo sogno ragionato è forse rintracciabile nella Divina Commedia, che negli ultimi tre canti del Paradiso ripropone nella città dei Santi lo stesso schema degli anelli circolari presidiati dai fondatori degli ordini religiosi associati al simbolo della rosa.

7

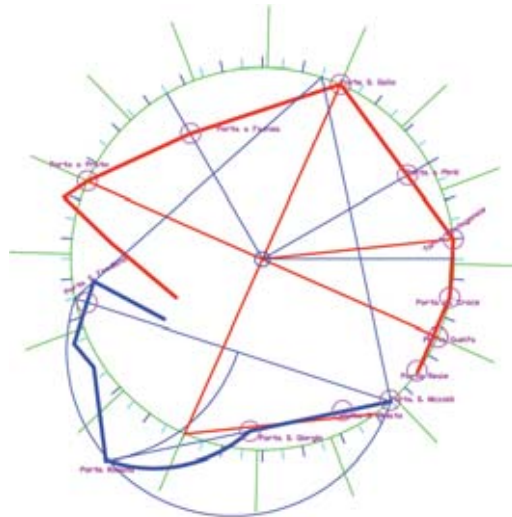


Il gioco ora prende un'altra strada. Si chiede di chiudere la figura finora formata entro una nuova figura dotata di senso con questi requisiti: 1) includere possibilmente tutti i punti individuati (a meno di S, che, a causa della sua posizione altimetrica, diventa difficile da raggiungere); 2) avere un perimetro non eccessivamente lungo, quale sarebbe quello semplicemente circolare; 3) dialogare con la precedente sul piano simbolico.

La regola geometrica non aiuta più e il gioco richiede invenzione, creatività d'artista.

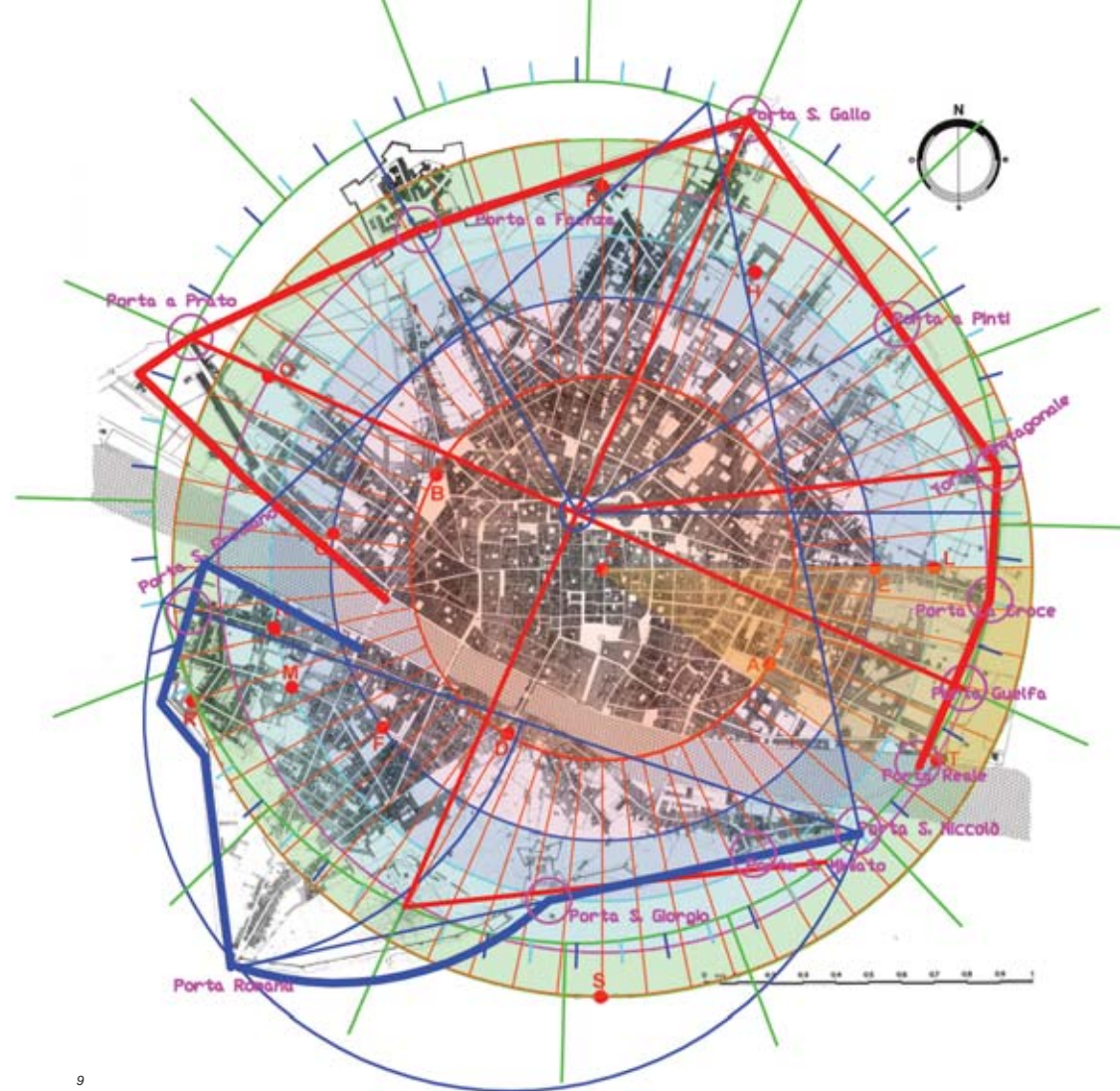
La risposta, attribuita ad Arnolfo, fu: associare all'immagine della rosa (simbolo legato a Maria) l'immagine del leone (simbolo legato a Cristo). Il leone contiene la rosa, delineato da una figura stilizzata risolta in un numero finito di linee, una poligonale i cui vertici sono regolati da un preciso percorso geometrico, condotto entro due cerchi tra loro intersecati. Attribuire una ragionevole lunghezza al tracciato, materialmente realizzato dalle poderose mura della città, portò ad escludere S. Leonardo, troppo lontana sulla collina meridionale (fig 8).

Le strane linee della pianta gotica di Firenze, misurate con cura e lette attraverso i paradigmi del disegno geometrico, raccontano una vicenda, un pensiero, una concentrata passione formale, una ricerca intelligente e ricca di emozione condotta attraverso i movimenti dello stilo sul foglio di lavoro, che nessuna ricerca d'archivio potrà mai trasmetterci (essendo i relativi documenti certamente bruciati nei tanti roghi degli archivi della repubblica), ma poesia, filosofia e arte del computo possono aiutarci a riconoscere (fig 9).



Testa di leone, da interno di una delle ante della porta Nord del Battistero di Firenze, le cui 28 formelle rappresentano ciascuna una testa di leone inscritta in un cerchio.
Foto di Enzo Crestini.

8



9

* Questo articolo anticipa in maniera sintetica i contenuti del capitolo iniziale di un volume dedicato ai conventi fiorentini, di prossima pubblicazione, in cui gli argomenti qui presentati sono svolti in forma più estesa e circostanziata.

Roberto Berardi e lo studio di una *Forma Urbis*

Antonio D'Auria

Roberto Berardi, architetto, urbanista, letterato, poeta, artigiano, è scomparso il 10 maggio 2008. Studioso della forma urbis, ha dedicato molti articoli e saggi allo studio delle città mediterranee e mediorientali e alla formazione dell'architettura dello spazio nelle città preindustriali, in particolare Firenze (Della città dei Fiorentini, Giunti, Firenze 1992) e Napoli (opera rimasta incompiuta). A lungo ha studiato l'uso della geometria euclidea come struttura matematica dell'architettura e della decorazione, elaborando straordinari modelli in vetro, pietra, metallo e legno.

Il testo che segue è la deregistrazione quasi fedele della presentazione, a Capri e a Firenze, del suo libro su Capri.

Questo di Roberto Berardi (*Capri, portolano della città*, Giunti, Firenze 1994) è un libro appassionato: c'è la passione dell'archeologo, c'è la passione dell'antropologo, e c'è l'acume prospettico dello storico e l'interesse del progettista di architetture e del didatta di composizione. Libro provocante, che apre nuove vie d'indagine, libro *au contraire* sin dal titolo, *portolano della città*, un ossimoro, dove il portolano, libro della configurazione delle coste, diventa libro delle coste interne, se possibile, della città. Ci troviamo innanzi ad un esempio di micro-storia dell'architettura di tipo annalistico, all'interno di un progetto globale di storia delle forme, di evoluzione delle sequenze formali, che implica l'attenzione a categorie geologiche, antropologiche, sociologiche, alle concrezioni dell'immaginario, e persino ad una critica strutturale rigorosamente sincronica. L'autore muove alla ricerca del rapporto tra «costruzione progressiva di una cultura societaria e l'edificazione parallela di uno spazio costruito».

In questa scelta metodologica vige l'esigenza primaria della critica, non solo architettonica, vale a dire la individuazione dell'elemento differenziale, dove la differenzialità è duplice: entro il tessuto espressivo (la totalità del «villaggio urbano» risultato sincronico di stratificazioni diacroniche, evidenti o sommerse, ipotizzabili o del tutto abrase, e dunque presenti come «casella vuota»), e come tensione virtuale rispetto ad una media (rispetto alla *koiné* mediterranea, alla «città tutta bianca», rispetto al contesto «napolitano»). La identificazione della differenza entro una struttura sostanzialmente «monotona», si avvale della figura pertinente della *anafora* che mette lo studioso sulle tracce di un fraseggio iterativo - così lo definisce Berardi - una paradossale omogeneità puntiforme, una omogeneità della discontinuità, costituita dalle «costruzioni coronate, al loro primo piano, dalle sfaccettature delle loro volte a crociera [...] [corrispondenti] a sale di diversa ampiezza, composte spesso di due moduli di volta e spesso affiancate da altri vani, di pari dimensioni o di dimensioni minori, coperti da volte a botte ogivali o a tutto sesto». Ma queste forme al tempo stesso costanti e difforni si rivelano intimamente connesse con i sistemi di parentela, le formazioni micro-sociali dell'isola e della città, i modi dell'insediamento; una realtà storica su cui, assai significativamente, non esistono studi, ad attestare la violenza della intrusione e sovrapposizione mitografica, dove l'Estetica dell'esotico, o dell'iper-peculiare, ha comportato la costruzione letteraria, e talora felicemente letteraria, di una funzionale icona, con la quale i cittadini, ovviamente, sono entrati in relazione ora dialettica ora oppositiva ora senz'altro strumentale. Anzi, da un

certo momento in poi, dall'Ottocento, l'immagine di Capri elaborata dai viaggiatori è entrata a far parte del patrimonio di conoscenze elementari degli autoctoni, l'Altro dell'Altro, innescando un singolare meccanismo di feed-back, tanto da provocare, nella costruzione della città reale, una vera estetica della ricezione, un movimento di domanda e risposta. Come viene percepita Capri dai suoi visitatori, come viene, diciamo pure, consumata, dai turisti, stanziali o occasionali, che la popolano? Come viene vista e vissuta e utilizzata dai suoi residenti? Intanto, prevale oggi su tutte la cognizione della condizione insulare e del sito di mare. Gli abitanti dell'Isola sono abili venditori di questo prodotto; da lungo tempo. Ma quante cose sono cambiate dai tempi del Grand Tour; soprattutto è cambiata la percezione dell'Isola. Wolfgang Schivelbusch, nella sua bellissima *Storia dei viaggi in ferrovia*, ci racconta come quest'invenzione abbia determinato la perdita dell'*hic et nunc*. Grazie alla ferrovia, lo spazio tra luogo di partenza e di destinazione, lo spazio tradizionale del viaggio, viene annullato; gli estremi del viaggio si avvicinano fino ad annullarsi e - come dice lo storico tedesco - «rimbalzano addirittura uno sull'altro». L'*hic et nunc* - ne parla Heinrich Heine nel 1853 - era generato dagli spazi intermedi e costituiva l'individualità dei luoghi, una «individualità orgogliosa e statica». Circa mezzo secolo dopo, Rudolf Borchardt, in un articolo del 1907 sulla «Frankfurter Zeitung», rilevava, dolendosene, che l'attraversamento dell'Italia col treno invece che con mezzi a trazione animale, avesse di fatto reso «inaccessibile» il paesaggio italiano. Oggi si arriva a Capri, invece che a forza

1



1

di braccia per governare i remi o le vele e vincere i venti e le correnti insidiose, con rombanti aliscafi. La distanza si dissolve, ogni mediazione è negata. Il tempo e lo spazio del viaggio sono annullati: poche ore prima si era a Zurigo, o a Brescia o a Dover, e già si ci ritrova sulla nostra isola. E qui si incontra la stessa gente incrociata all'aeroporto, il gruppo prima o quello dopo, non importa. Le stesse vetrine, le stesse insegne, la stessa merce. Come raccontare questa isola? La rappresentazione di un territorio, di una configurazione urbana è un modo di possederli. Nel nostro caso la rappresentazione non è un calco, ma una costruzione. Anzi, una ri-costruzione del processo evolutivo della città, del suo progetto. Le mappe che Berardi disegna con puntigliosa esattezza ci restituiscono il modello urbano, ci mostrano ciò che è e ciò che è stato. Esse non visualizzano solamente il territorio effettivo al quale si riferiscono, ma danno anche corpo a ciò che non è. Ecco che la mappa si rivela strumento demiurgico: essa restituisce lo sguardo verticale degli dei e la loro ubiquità. La mappa ricostruita col rilievo ci permette di intravedere, intanto, una peculiare forma del binomio interno-esterno, a partire dal singolare rapporto città-campagna in un territorio marginato dal mare, in un raddoppiamento del rapporto tra interno e esterno. Capri risulta un'isola a struttura sia concentrica che radiale, sia centripeta che centrifuga: «come in tutte le isole, rileva l'Autore, anche questa è un'intersezione di tragiti, un punto da cui si fugge o verso il quale si converge». Sottilissimo è lo scarto rilevabile tra edifici sacri e profani, tra pubblici e privati, tra spazi individuali e collettivi; le piazze sono come i cortili

come le aie come i sagrati e viceversa, tutti spazi uniti da una singolare declinazione della dialettica chiuso-aperto. Le strade della città somigliano ai sentieri fuori della città; la piazza è un «intorno aperto», uno spazio di cui si rileva la struttura ossimorica. A Capri, ci fa rilevare l'Autore, le strade o i sentieri hanno un tracciato irregolare, apparentemente casuale, come un fiume nel quale confluiscono molti torrenti. Questa metafora è sottolineata dal registro verbale: «Via Madre Serafina - scrive Berardi - e Via Valentino sono irrigate da Via L'Abate e da Via Posterola». Le strade sono, grazie al loro tracciato, facilmente ostruibili, come nei centri medioevali di Firenze o Siena. Cortili e terrazze sono in qualche misura interscambiabili, la strada stessa è per così dire una pertinenza dell'edificio, una dilatazione di questo, un accrescimento funzionale allo scambio tra interno e esterno, tra privato e pubblico. Questa configurazione, questo modello concettuale del binomio chiuso-aperto sono il segno di una società mai completamente cittadina o completamente rurale. La casa e la città hanno al loro interno gli stessi caratteri di continuità o di discrezione. Ciò è dovuto ai legami di parentela della Capri medioevale, che hanno fatto sì che la città costruita fosse percepita come una grande casa, «una casa - nota Berardi - nella quale le vie rappresentavano gli sfoghi e i disimpegni e le abitazioni gli «appartamenti» nel senso antico e letterale del termine, delle diverse funzioni familiari che la componevano [...] Conventi, palazzi, un villaggio chiuso su se stesso e aperto ai mercati del mare: è questa la pluralità che riusciamo a leggere in Capri, sotto la sua designazione di Città».



Emerge in queste pagine sovente il controverso tema della mediterraneità. Partendo da una analogia più volte richiamata con i centri mediterranei e mediorientali, Berardi riconosce una «isonomia nell'organizzazione di parti di città, o di centri interi (spesso con esiti diversi tra loro, ma sempre affini), [isonomia] che sembra raccontare, all'interno delle demarcazioni spaziali, uno spazio fatto da un mosaico di omoioi [di elementi uguali]». La varietà interna è data da un numero finito di permutazioni e combinazioni del tema di partenza, del tipo edilizio. L'analogia con gli altri centri mediterranei si ferma qui, per il momento. Diverse le tecniche costruttive, la distribuzione interna, il grado di introversione delle abitazioni, il rapporto tra l'interno e lo spazio a corte, e così via. Ma c'è un tratto comune di grande rilevanza, quello che Berardi definisce architettura non enunciativa. La struttura della città di Capri, se si escludono le emergenze degli edifici pubblici o religiosi, è una struttura introversa, senza accenti, senza ridondanze estetiche o semantiche. L'esterno si presenta come un tessuto monocorde. Ma tutto quanto non si coglie dal di fuori, sarà visibile dal di dentro. «Dall'interno - scrive Berardi - l'impresentabile diventerà visibile, e quell'interno diventerà il luogo da cui la realtà e l'architettura sono finalmente percettibili». Come alcune città greche o nord-africane, Capri si riconosce come una città che si nega all'autorappresentazione, una città che, almeno fino all'«evo moderno», ha «accolto il proprio pubblico nella cadenza uniforme di uno spazio introflesso». Il rapporto tra città e unità edilizia è investigato con un approccio di tipo ermeneutico, che considera la comprensione del tutto ottenibile solo attraverso

la comprensione delle parti, per la quale, tuttavia, è indispensabile una pre-cognizione del tutto.

L'oggetto dell'esame di Berardi è un centro storico, che definiamo così perché ne riconosciamo una permanenza nel tempo e una radicazione nel territorio e nello spazio urbano. Quando ne sveliamo il senso, e ne conosciamo interamente la costruzione fisica, allora riusciamo - e non è facile - ad individuare la "specificità spaziale" del caso in esame. All'operazione di riconoscimento segue - afferma Berardi - un'operazione di «reintegrazione di quella specificità nell'unità che lega tra loro tutti i fenomeni urbani nel concetto di città». E continua:

«Questo concetto di città permette a sua volta di distinguerli [i fenomeni urbani] come variazioni di una medesima figura fondamentale dello spazio». I termini della circolarità sono evidenti: specificità-unità, particolarità-generalità, caratteristiche singolari-idea di città. Nel libro è dichiarata l'esclusione, nel corso della ricerca, di ogni schema di conoscenza a priori, come ad esempio precedenti studi e teorie sui tipi edilizi o sulle strutture urbane: «Desideravamo che fosse la realtà stessa che stavamo osservando a diventare eloquente, attraverso la sua presenza materiale». Questa realtà si configura allora come un testo che viene interrogato dai ricercatori. «Individuate, a scala edilizia ed a scala urbana, le organizzazioni che compongono il disegno generale della città, il rilievo di questa diventa qualcosa di assai simile ad una pagina in corso di decifrazione. Il valore letterale di ogni parola del testo è pressoché chiarito: resta invece da scoprire il significato dell'intero testo, dal momento che la pagina che stiamo decifrando è, per sua natura e per assunzione di senso, la descrizione di un fenomeno unitario, di un insieme di connessioni».

Questo approccio conduce alla individuazione di tipi costruttivi, di tipi edilizi, di sistemi, della forma globale della città e alla individuazione di tutte le correlazioni fra le parti, della loro interdipendenza, del loro risolversi l'uno nell'altro. Di grande interesse sono le pagine di descrizione dei sistemi individuati. Quelli di via Longano, ad esempio, almeno due: il primo è un agglomerato via-edifici (riconoscibili e identificabili solo attraverso il rilievo); il secondo presenta relazioni tra gruppi di costruzioni e cortili sui due lati della strada. Poi il sistema tra via della Madonna, via le Botteghe e via Li Curti, quelli di via Padre Serafino, di via Posterola, di Largo Cerio.



3

Attraverso queste letture, attraverso lo svelamento dei rapporti tra costruzioni-cortili-strada si riconosce nella forma di Capri una sistematicità globale della città. E tra l'altro ci appare finalmente chiaro il dispositivo di frazionamento della città in sotto-insieme, allorché per ragioni difensive risultava necessaria una segmentazione dello spazio, ottenuta grazie a infinite cesure operabili a piano terra, mentre a livello superiore - la città del primo piano - la comunicazione e l'unità permangono.

Questo rimando del tutto alle parti e di queste al tutto è continuamente presente nelle pagine del libro. Viene ad esempio evocata la città come palinsesto, con le sue parti come «strati saldamente incollati gli uni sopra gli altri, oppure intersecati». «Ogni elemento componente - casa, chiesa o cappella, bottega artigiana, deposito - è stato considerato come un frammento, che rimandava a un'unità, e cioè ad una organizzazione spaziale più complessa, la quale andava scoperta. Allo stesso modo, ogni vano costruito è stato considerato come la tessera di una composizione più ampia, la cui regola di configurazione doveva essere descritta, sia come combinazione di tessere elementari, che come progetto e realizzazione di un organismo capace di combinarsi con altri nell'orbita dello spazio urbano».

Solo l'analisi dei frammenti e del processo di aggregazione reciproca ci restituisce l'idea complessiva della forma urbana. Analogo gioco dialettico fra le parti e il tutto è rilevato nell'intrico di significato e di senso tra architettura e città, tra contenuto e contenitore, tra invasivo e involucro. Il settore orientale di Capri, ad esempio, viene riconosciuto da Berardi come «una sola architettura, realizzata attraverso combinazioni sistematiche di architetture, complesse



4

in se stesse, ma che raggiungono, nel connettersi, un grado superiore di coerenza». «Abbiamo scoperto - scrive Berardi - che questo 'villaggio urbano' è compattamente delimitato, coeso in se stesso: da solo è insieme una grande architettura e una piccola 'città'».

Studi come questo di Berardi servono a definire l'origine di una città: «L'origine - nota l'Autore - è soltanto nel momento in cui un divenire delle realtà raggiunge una coerenza, diventa riconoscibile come fenomeno, o come fatto, e la sua tendenza (costitutiva di lui, sua natura e sostanza) al mutamento, non supera certi limiti di dimensione e di peso che lo porterebbero non già a divenire, ma a trasformarsi in un altro-da-sé, a renderlo irriconoscibile», cosa che è avvenuta negli ultimi decenni. Lo scopo dichiarato della ricerca era di «riuscire a immaginare quale figura la città avesse [...] in un momento della sua storia che potesse costituire una origine». E poi servono a capire «fino a che punto - scrive l'Autore - la configurazione di una società, dei suoi modelli di esistenza, dei suoi divieti e dei suoi obblighi incida sulla figura dello spazio costruito; ed egualmente, in quali forme l'economia reale e quella simbolica agiscano sulla fisicità e sul progetto dello spazio urbano».

E proprio attraverso la riflessione sulle strategie di organizzazione del centro abitato, sulle consuetudini del costruire in cui si riverberano esperimenti di composizione della società, cioè le stesse strutture parentali che determinano, nel tempo, spazi funzionali ad una economia della corte, ad una agevolazione dei servizi, lo studioso individua la chiave metodologica della sua analisi: vale a dire la categoria di cronotopo. L'Autore parla, di continuo, qui, di un tempo che si fa spazio, di uno spazio che è la materia

stessa del tempo. La conoscenza della costruzione fisica di una città presuppone un viaggio nel tempo. «In qualunque città - scrive Berardi - lo spazio è fatto di tempo. [...] La discesa nel tempo della città è la visita delle sue radici, che esistono in lei in forma di muri, strade, stanze: dunque il tempo della città è materiale, è fatto degli spazi frammisti tra loro che la formano».

Abbiamo parlato di tempo che si fa spazio, di uno spazio che è la materia stessa del tempo. Si definisce cronotopo, difatti, l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali, dei quali una architettura si è impadronita in modo peculiare ed egemonico - per cui si dice, ad es. «città barocca», allo stesso modo in cui ci si intende dicendo «romanzo barocco». Nel cronotopo ha luogo dunque la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e concretezza. Il tempo si fa qui denso e compatto e diventa visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. Laddove si determina il cronotopo, si verifica una relativa stabilità tipologica. Potremmo dire che tutta la ricerca dello studioso è volta ad identificare questo cronotopo unitario, si vorrebbe dire il cronotopo ideale e primigenio, quello che l'autocoscienza della città sembra avere smarrito.

Nella ricerca di questo cronotopo, visibile nella mappa di una città sommersa, e per certi versi negata, come rapporto trasparente, non alienato, fra spazio costruito e strutture antropologiche, economiche, sociali, *in movimento*, l'Autore racconta anche la storia, individuandone le scansioni, di una discronotopia pre-stabilita - dove lo spazio costruito nasce dal rapporto complesso con un immaginario elaborato altrove, una immagine di ritorno che diventa continuamente a sua volta primaria, di partenza e dunque essa stessa profondamente storica e reale.

Si ci riferisce a quel proliferare di «costruzioni di repertorio», grondanti «folklore aggiunto», collocate in modo da occupare «quello stesso paesaggio per via del quale, si diceva, ci si era stabiliti lì». L'interesse dei visitatori è limitato al centro urbano, al periplo dell'isola, alle spiagge. «Del resto - nota Berardi - questa specie di curiosità, venalmente forse apprezzabile, non consiste in niente altro che nella seduzione del racconto fatto da altri, che diventerà il proprio racconto, da infliggere ad altri ancora».

I percorsi privilegiati, tutti interni ad una «Capri autentica», città fatta di forme

organicamente connesse e fuse con il contenuto, cioè con la quota di vita che quelle determina e modifica attraversandole, *essendole*, per forza si intersecano con la storia delle letture e interpretazioni che sono state date, in diacronia, di quella città-testo. Il risultato, fortemente militante e progettuale, sfocia in una teoria dell'«adesso della conoscibilità», un paradigma storico-ermeneutico che pretende dal lettore contemporaneo del testo-Capri che sia capace di rendersi consapevole della costellazione critica in cui proprio questo frammento del passato si incontra proprio con questo presente. Insomma, il tentativo di cercare risposte storiografiche rimanendo *dentro* la città - eludendo ad esempio le confortevoli trappole della letteratura - non nega però il sostanzialismo di una tradizione che si autotramanda. Ancora nella Guida di Napoli di Salvatore di Giacomo del 1926, si parla di Capri e di Anacapri come di «piccole città pulite, bianche», e si accredita l'immagine di «città degli artisti forestieri». Ma, se valutati come luogo degli autoctoni, Di Giacomo parla di «due villaggi». Allora, la ricerca del cronotopo si complica: c'è difatti, sino al seicento, una temporalità unitaria continua nel suo strarificarsi; ad essa si affianca la temporalità dell'avventura, dell'aperto e dello scarto permanente, dove, il tempus espresso dall'e-ad-un-tratto si spazializza in gesti clamorosi e singolari, il cui vertice è certo rappresentato, in anni recenti, dalla villa di Malaparte, un'opera che interpreta e rilegge tutta la storia e la idea storica di natura che le è alle spalle, ed in questa rilettura simultaneamente modifica quella storia e quella natura, ma dall'interno, come loggos che si autosviluppa. È un'operazione che può essere valutata, sulla scorta dello storico Simon Shama, come sintesi ardita di *Landscape and Memory*.

Una problematica malinconia metodologica trapela da questo avvincente libro, quella malinconia fruttuosa di chi sa che, mirando al palinsesto, non riuscirà a sapere «come siano effettivamente andate le cose», che il testo cercato, una sorta di Capri-in-sé, non esiste come *origine*, ma esiste e con forza come ipotesi storiografica, come un aspetto della realtà accessibile all'indagine, come meta. Il carattere militante di questo portolano è nel punto d'arrivo: l'imprecindibilità, rispetto al testo-Capri della *misreading* non comporta, in una ipotesi decostruttivista, la liquidazione di ogni costituzione del senso, ma la continuazione dell'interpretazione e dell'intervento anche in una *post-histoire*.

Pagine precedenti:

1
Medina di Tunisi - Intorno alla Grande Moschea
Analisi spazio-funzionale.

(in Roberto Berardi, *Saggi su città arabe del Mediterraneo sud orientale*, Firenze, Alinea 2005)

2
Il vecchio centro e Santa Maria Novella
[Tav. IV, part.] (in Roberto Berardi, *Della città dei fiorentini*, Firenze, Giunti 1992)

3
Sfera stellata (da Paolo Uccello),
alabastro tornito e scolpito, 1987

4
Mazzocchio stellato (da Daniello Barbaro),
legno scolpito e dipinto, 1987

La Città Ideale di Leonardo Savioli

Luca Barontini

Il corpus delle cento tavole che, durante la prima metà degli anni Quaranta, Leonardo Savioli disegna sul tema "La Città Ideale", è certo indice della complessa personalità dell'Autore, ancora alla ricerca delle sue più intime vocazioni: pittore, grafico o architetto?

"E pour cause c'è da parlare di cultura artistica e non solo di cultura architettonica: perché Savioli, come pochi altri architetti, si formò e professò l'artisticità del linguaggio e del progetto, ancor prima della professionalità, che pur fu altissima".¹

L'opera architettonica di Savioli ha la sua genesi da un'inquietante ricerca diagrammatica, da una costante sperimentazione grafica e pittorica: "macchie e grumi più compatti" concorrono ad un instancabile rinnovamento formale.

Il disegno, elemento unificante tra architettura, grafica e pittura, restituisce con chiarezza la complessa figura dell'Artista: la sua ricerca grafica è fondativa dell'opera architettonica, anche se letta per frammenti dentro il tessuto fiorentino, non sempre riesce a comunicare le complesse visioni di una possibile Città Ideale.

Sul finire dell'ultima guerra, Savioli s'unisce al Michelucci in quella invidiabile Cittadella-Stato compresa tra Palazzo Pitti e la Valletta dei Principi di Boboli: la "gran virtù delle pietre trasudanti regale antichità"² e la carismatica parola del Maestro, lo educano alla lettura del Michelozzo, del Cronaca e del Palladio.

Il giovane Savioli, arso da un'avida "sete di assoluto", sogna una Firenze Futura, novella Atene dell'Armonia e dell'Arte: disegna un'utopica armatura urbana intrisa della *ratio* leonardesca, che viene declinata sui punti primari dell'antica città e con le forme del suo paesaggio

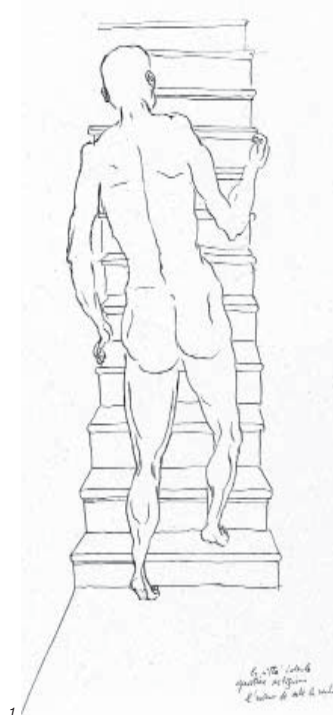
che dalla Valle degli Ulivi giunge sino al lucente specchio dell'Arno.

"Rifiuto - dice il Savioli - uno sviluppo di Firenze a macchia d'olio verso Rifredi e Settignano. Neppure sulle colline. Edificare sulle colline significa creare un centro isolato a se stante, ma non sviluppare Firenze. Lo sviluppo sulle colline può essere uno sviluppo a centri satelliti staccati, appendici, centri isolati, gruppi di ville, ma non Firenze. Il più bello e logico sviluppo di Firenze è lungo l'Arno a monte e a valle".³

Così l'Arno assurge a spina dorsale della Firenze Ideale (cfr. tavole XVII e XXX), come segno e principio di nuove prospettive. Naturale appendice del Parco delle Cascine, una Porta Verde invita l'Uomo Nuovo ad attraversarla mentre il corso d'acqua lo accompagna verso la città antica.

Manifesta è l'attenzione dell'Autore per un dialogo nuovo tra acqua e pietra che ha la sua ed unica sintesi nell'incunabolo fiorentino del celebre Corridoio voluto dal Principe che, sfondando muri e dribblando torri, sormonta il fiume ostile. L'acqua dell'Arno è per La Città Ideale specchio fedele dei nuovi palazzi pubblici, dei monumenti, delle piazze, delle passeggiate e dei parchi che vi si riflettono, quasi incantate presenze neovillanoviane.

In altra Tavola (XXIV), con gesto grafico quasi espressionista, il Savioli demarca in nero un limite alberato che, a mò di cerchia muraria, abbraccia l'eterno fluire dell'Arno in Firenze. La cortina verde cinge la nuova pianta urbana e segna i margini del suo territorio. Ricomponi e ri-gerarchizza nuove maglie che si dilatano e si infittiscono dentro i due sistemi morfogenici: la griglia ortogo-

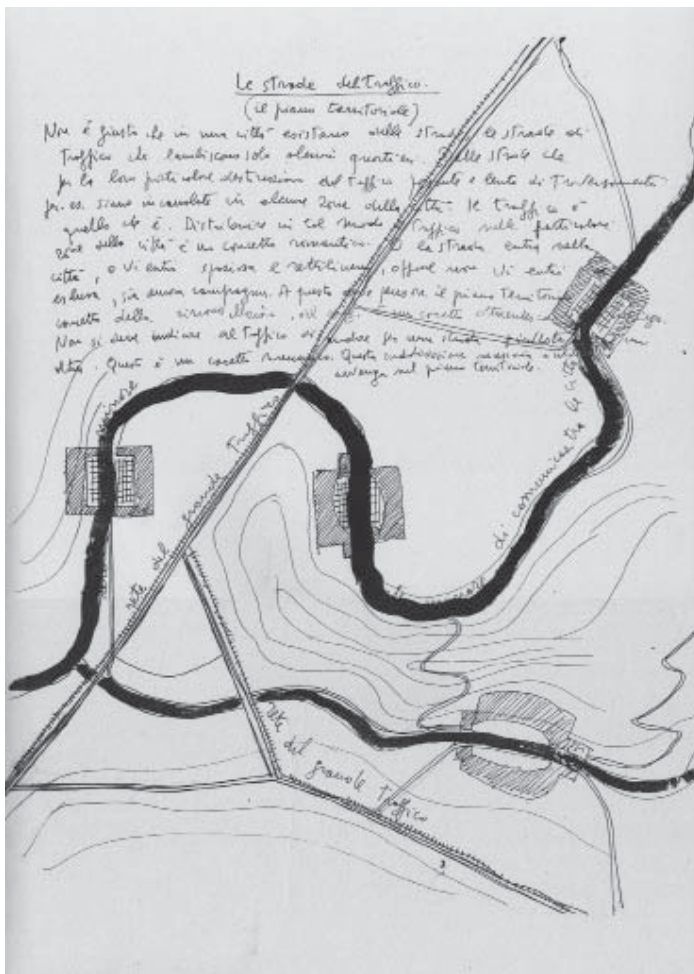


1

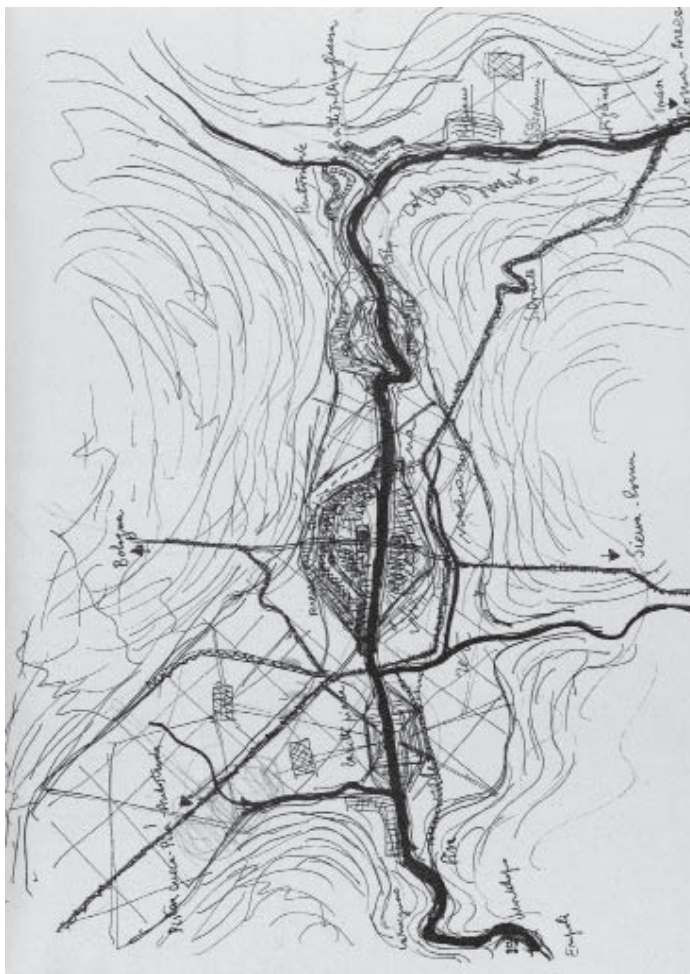
Leonardo Savioli
La città ideale, tavola LIV
2
Leonardo Savioli
La città ideale, tavola X

Pagine successive:
3
Leonardo Savioli
La città ideale, tavola XXX
4
Leonardo Savioli
La città ideale, tavola XVII
5
Leonardo Savioli
La città ideale, tavola XXIV
6
Leonardo Savioli
La città ideale, tavola XIII
7
Leonardo Savioli
La città ideale, tavola XVIII
8
Leonardo Savioli
La città ideale, tavola XX
9
Leonardo Savioli
La città ideale, tavola XIX
10
Leonardo Savioli
La città ideale, tavola XXVII





3 4



5

nale della città e quella mutevole della Conca Fiorentina. La sovrapposizione delle due matrici, individuando punti di accumulazione, permette al Maestro di localizzare nuovi elementi: una struttura aperta che - "con effetto molto rigido e squadrato" - promuove una serie di giardini pensili, orchestrati attraverso un complicato gioco di connessioni su vari livelli. Geometrie che, nello scontrarsi con la Collina, sono trasfigurate dall'orografia e costrette ad emulare i preziosi esempi delle ville medicee.

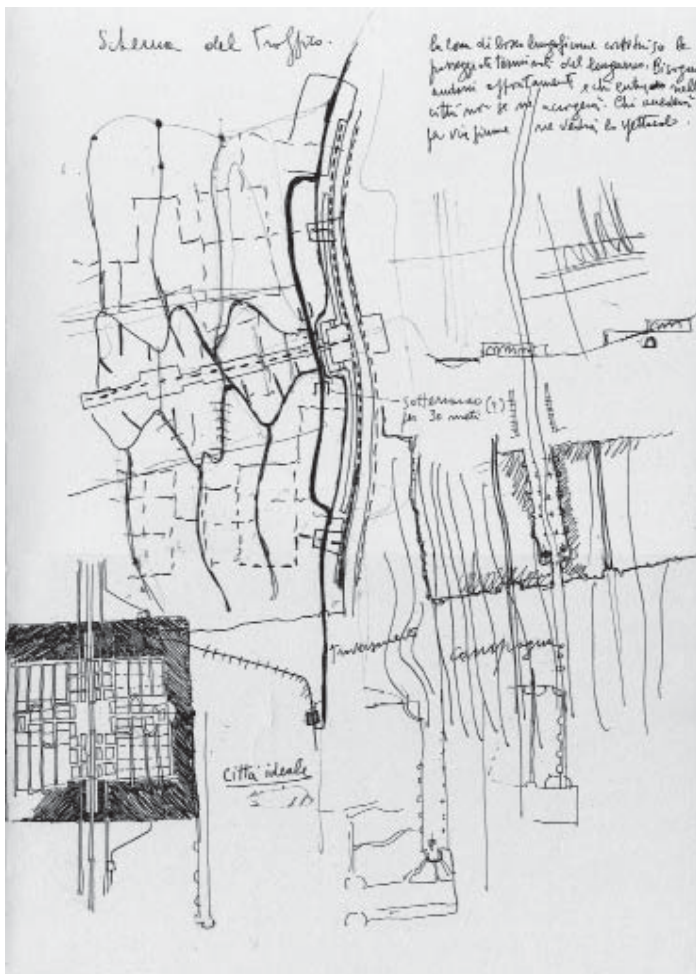
A guidare ed indirizzare la mano del progettista, in singolare pulizia di disegno, è la Città antica: nella Tavola X Firenze obbliga il progetto a pochi elementi, cosicché nel grande formato emergono solo punti primari a fondamento delle architetture della Firenze Ideale. I grandi Palazzi, le possanti Chiese, demarcano il foglio bianco come gli obelischi del progetto di Sisto V, messi a mostrare la trama preesistente e persistente, pur celata nella terra in cui è sita la sua Roma. Analogamente al rivoluzionario progetto urbanistico per Roma, il dise-

gno di Savioli si fa memore della lezione scolpita nell'identità di Firenze: un piano rigido, ma accorto nei confronti della sua struttura e capace, in virtù delle proprie caratteristiche sintetiche, d'incorporare e far proprie le sue tracce più intime e significative. Le antiche preesistenze, vere icone, importanti più per la loro carica simbolica che per la loro mera funzione, "costruite al di sopra del loro tempo o [che possiedono] un tempo diverso e insolito"⁴ si configurano in Savioli come indelebili elementi generatori della nuova forma

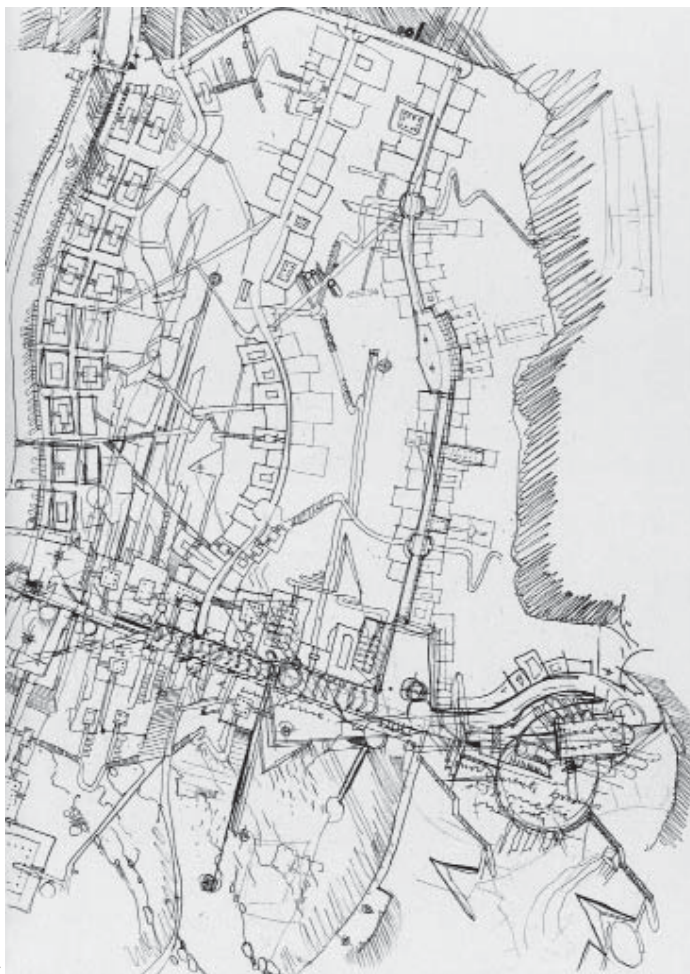
urbis, definendo un tempo della città e trasformandosi in imprescindibili tracce su cui sviluppare l'ambizioso progetto. Alle storiche memorie fiorentine, s'aggiungono nuove monumentalità che si collocano con esse in un rapporto dialettico, come strumento di lettura e di misura delle due città contrapposte. Nelle Tavole XIX e XX, la fabbrica del Duomo Ideale, sfrontatamente aggettante sull'Arno, si fa fulcro prospettico di una nuova grande Spina Porticata, che dal fiume giunge alle colline. Lungo il nuovo percorso, l'Architetto

dispone i grandi Edifici Pubblici, caratterizzati da loggiate al piano terreno: corti e piazze che dilatano la fruibilità degli stessi, rendendoli veri e propri pezzi di città. In tali disegni, furor d'immaginazione sovrappone alla planimetria di base linee nervose, incontrollabili notazioni spaziali, astrazioni assonometriche, in un compresso divenire in attesa di verifiche reali. L'occhio attento scorge infatti nell'intricato gioco di segni le vie secondarie che, dalla Spina Monumentale, conducono ai luoghi della residenza: assi visivi e geometrici, retti da antichi e

nuovi riferimenti, concorrono alla forma urbana della Città Ideale. Portici, scale e rampe, dilatano e contraggono costantemente le tracce della città, superando il concetto medievale di strada: la cortina degli edifici non costituisce più una crosta impenetrabile ma diviene un percorso capace di permeare nuovi orizzonti e nuove verticalità del tessuto urbano. "Non si è mai risolto in maniera bella la strada - ancora il Savioli -. Per questo bisogna rifarsi ad alcuni concetti degli antichi e ampliarli. Quello che dà noia in una città è camminare lungo un cor-



6 7



8

ridoio, vedere i palazzi, ma dei palazzi vederne la crosta. I palazzi devono appartenere ai cittadini. I palazzi pubblici devono appunto essere pubblici. Gli edifici collettivi devono appartenere alla collettività (...).⁵

Ecco palesarsi e prendere forma la Città Vivente del Maestro Michelucci, capace di accogliere ed educare, attraverso il tentativo di rifusione degli elementi viari e dei corpi edilizi, l'Uomo Nuovo.

All'aristocratica *urbs* medievale, si sostituisce uno spazio pensato come luogo collettivo, dove i flussi di percor-

renza dal sedime della strada si fanno mutevoli ed imprevedibili, e i sistemi di risalita offrono occasioni per penetrare e percorrere gli edifici ai diversi livelli. Una città a più livelli.

A quota underground, *Il Piano del Traffico* mediante strutture ipogee che accolgono i luoghi di sosta, "garages, posteggi, rifornimenti, depositi, magazzini, piccole industrie pesanti, servizi termici".⁶

Al livello zero, altri percorsi attraversano porticati, "ospitanti stazioni di fermata per i trasporti collettivi, industrie artigiane, portieri, pompieri, botteghe varie" e

la totalità delle funzioni pubbliche che, protette dall'ombra dei portici, si scoprono al loro interno con segreti giardini e tagli di luce.

Ai piani superiori, ad esclusiva percorrenza pedonale, sono accolte funzioni residenziali, dove l'Uomo Nuovo, camminando tra giardini pensili, doveroso risarcimento nei confronti della natura e del paesaggio, prende distanza dal quotidiano, nel segno della rivendicazione della superiore libertà dello spirito.

Il Savioli ancora: "Bisogna costruire il mondo ideale. È il presupposto per la

città ideale. È l'ossatura di ogni uomo. Senza della quale la città non esiste. L'atto di amore di ogni creatura è come la città ideale. Per prima l'oggettivazione è la natura, per seconda è la città (...).⁸ Come non vedere in tali parole una dichiarazione d'amore – da una lettera del Michelucci ad un giovane Portoghese – di Savioli verso "una umanità nuova che sta nascendo da un profondo, inconsapevole travaglio e che presto rivendicherà ciò che gli appartiene".

L'animale sociale della città antica verrà sostituito dall'Uomo Nuovo: urbano,

polivalente, polisensoriale, capace di legami complessi e profondi con il contesto della città nuova, simbolo di una filosofia neumanistica desiderosa di mettere alla prova il proprio pensiero.

La pubblicazione delle immagini è stata gentilmente concessa da "La Galleria il Ponte", che ringraziamo vivamente per questo. Le immagini sono state selezionate tra circa cento disegni pubblicati dalla casa editrice "Il Ponte" nel 1984, che a distanza di due anni dalla morte di Savioli, riprodusse in grande formato, con il patrocinio della vedova Flora Wiechmann Savioli, i disegni del maestro fiorentino sul tema della Città Ideale, attualmente conservati nello studio Leonardo Savioli sito di fronte alla Certosa del Galluzzo.

¹ Francesco Guerrieri, in *Leonardo Savioli: Il segno generatore di forma-spazio - Savioli, maestro e moltiplicatore di cultura*, Firenze, Archivio di stato, 23 settembre – 25 novembre 1995

² Marco Dezzi Bardeschi, in *Dorus* n° 660 Aprile 1985 pag. 14-15 "La Firenze Ideale di Leonardo Savioli"

³ La Città Ideale di Leonardo Savioli Tav. I

"Firenze e la sua espansione"

⁴ Aldo Rossi, in *Scritti Scelti sull'Architettura e la Città - "Che fare delle vecchie città?"*

⁵ La Città Ideale di Leonardo Savioli Tav. XXV

"Le vie di pianura - la città piana - i palazzi pubblici"

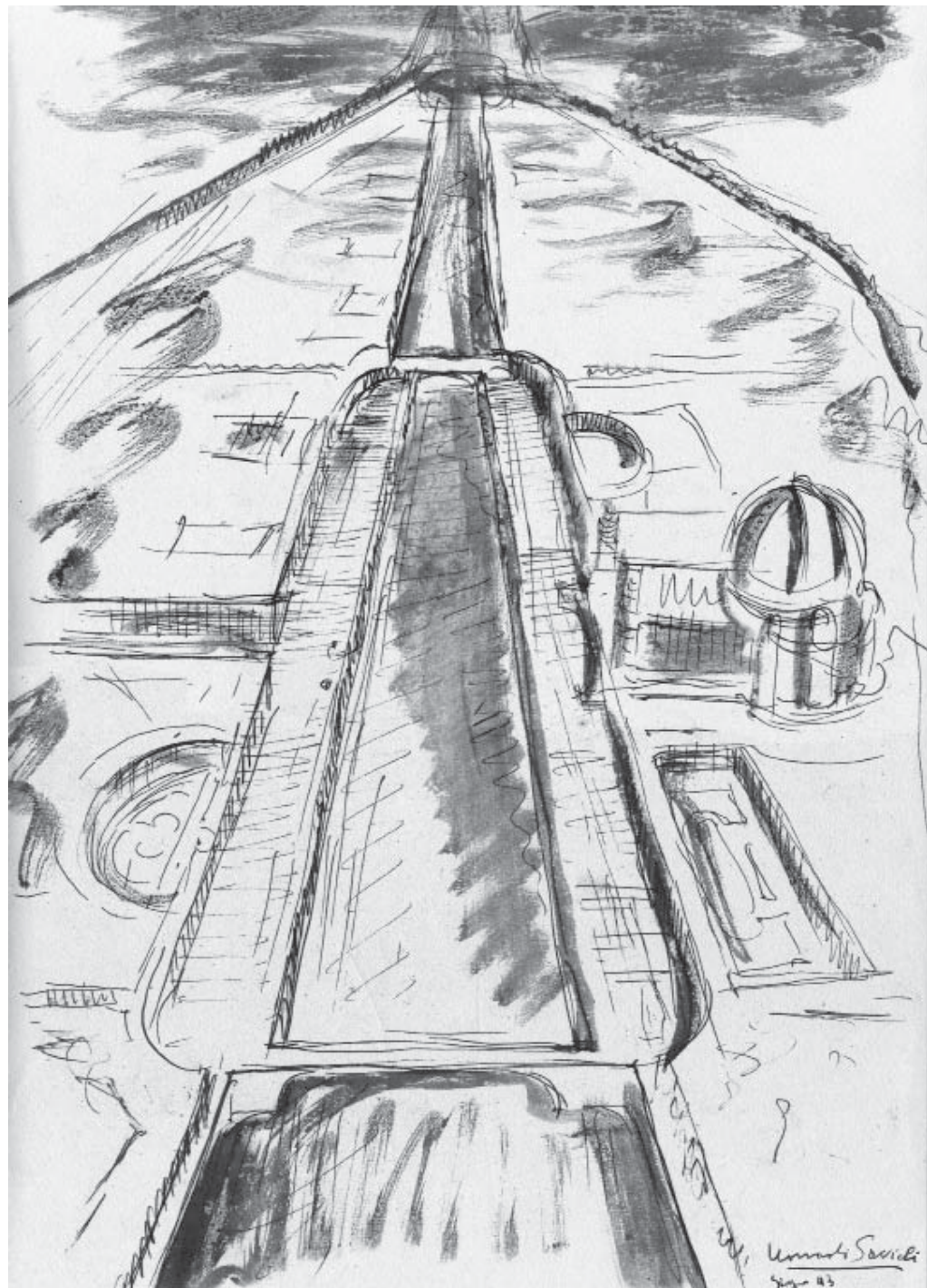
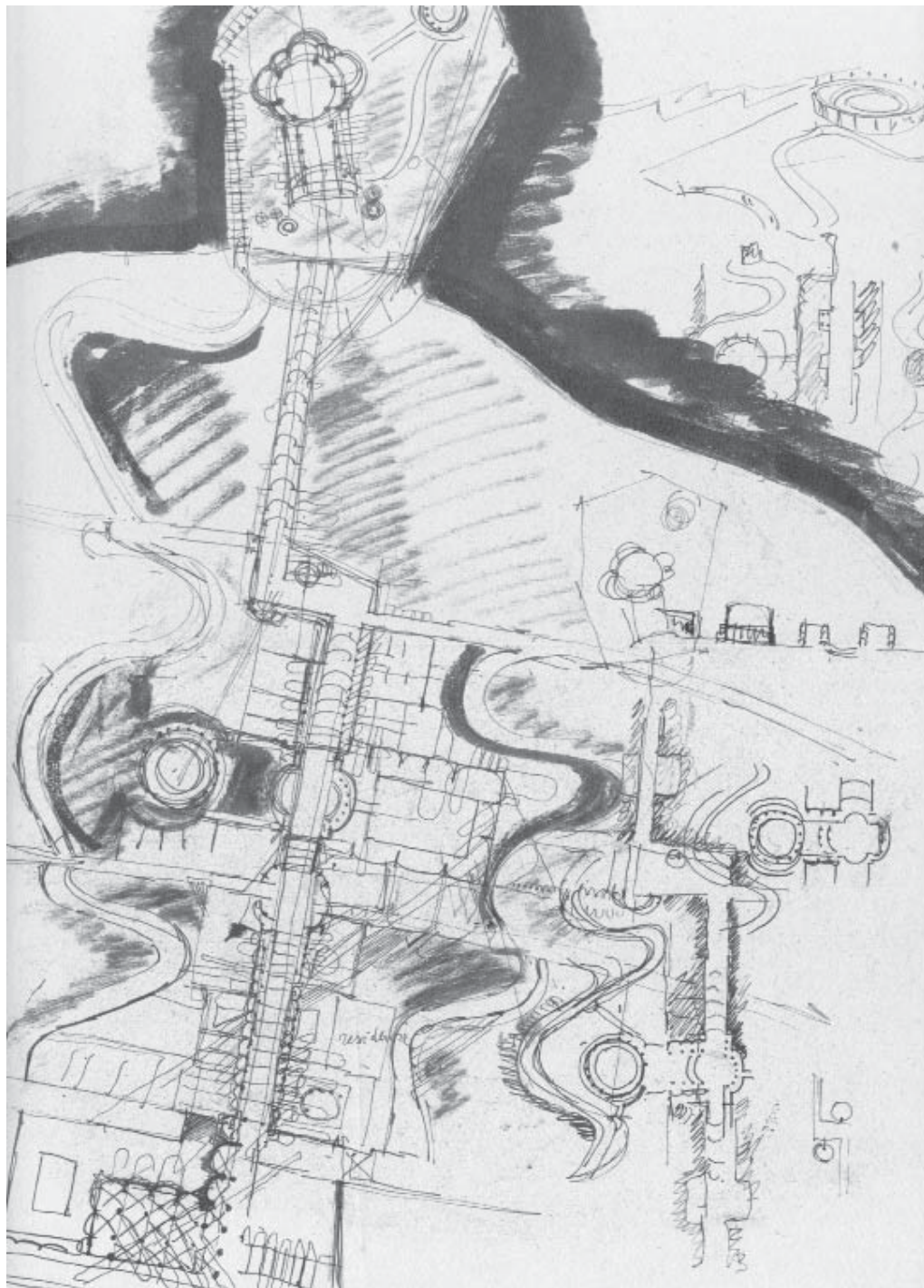
⁶ La Città Ideale di Leonardo Savioli Tav. XXIX

"Le strade di pianura"

⁷ La Città Ideale di Leonardo Savioli Tav. XXXI

"Il piano terra sarà destinato al traffico"

⁸ La Città Ideale di Leonardo Savioli Tav. LXXVII "È l'atto d'amore del fiume"



Alle radici della Variabilità 1945-1947: le vicende del Concorso per la ricostruzione postbellica a Firenze

Fabio Fabbrizzi

Esiste in tema di ridisegno urbano, un episodio che nella storia della città di Firenze, può considerarsi come una vera e propria occasione mancata. Occasione che si è presentata come conseguenza di un evento disastroso, ovvero la distruzione sistematica delle zone attorno a Ponte Vecchio, compiuta dalle truppe tedesche in fuga nell'estate del 1944, che se solo fossa stata colta al di fuori della doverosa "urgenza" del momento, avrebbe potuto offrire alla città, un proprio valore di risarcimento.

Le macerie del centro dilaniato dalle mine, innescarono nella cultura fiorentina del tempo, due visioni opposte che si fronteggiarono senza di fatto giungere a nessuna posizione risolutiva. Una visione poggiava sulle suggestioni di un Berenson e appariva legata ad una possibile ricostruzione filologica delle parti distrutte, scegliendo la via del *dov'era e com'era*, come si disse allora, prendendo a prestito una dizione già precedentemente usata all'inizio del secolo in occasione della ricostruzione dello storico campanile veneziano di Piazza San Marco. A questa, si opponeva l'altra posizione legata alle suggestioni di un Bianchi Bandinelli, che vedeva nella ricostruzione una possibile via di affermazione di principi di modernità, anche se condotti in consonanza con il carattere storico della città.

In questo clima di opposizione, Michelucci ebbe la lungimiranza di capire che dietro alle devastazioni si poteva intuire una nuova visione della città, che fermò in una serie di schizzi e di appunti. I monumenti che le distruzioni avevano isolato dal corpo della città modifican-

done la consueta percezione, l'insolita prossimità con la collina e con il suo sistema di verde, insieme alla possibilità di coinvolgere la presenza dell'Arno in un inedito rapportarsi, costituiscono gli elementi di una sua possibile sintassi progettuale. Sistema che Michelucci riesce a fermare basandosi solo sull'elaborazione di suggestioni compositive, senza entrare in merito a ricadute linguistiche certe, conscio del fatto che un'idea di città e la sua trasformazione, possa affermarsi solo su guide generali, ma in pratica portata avanti per mani differenti, ribadendo così ancora una volta, il senso di coralità alla base della sua filosofia. Una filosofia che lasciava entrare l'idea delle *relazioni* come principio informatore dello spazio e che venivano sentite come necessarie per giungere ad una forma che non era più prestabilita a priori ma trovata sulla fisicizzazione di immaterialità, come i flussi, i collegamenti e i rapporti e ottenuta in pratica attraverso rampe, ballatoi, percorsi sopraelevati, gradinate e terrazze, a ribadire la presenza di una vita, la cui "pulsazione" diviene la matrice principale di ogni ragionamento progettuale.

Alla fine del 1945 il Comune di Firenze indisse un concorso di progettazione relativo alla ricostruzione di queste aree distrutte e alle visioni un po' dogmatiche che si andavano formando, si affiancò prepotente la presenza della pulsazione michelucciana, incarnando una possibile terza via.

La legittimità culturale di tale concorso -se si ripercorrono le indicazioni fornite ai gruppi partecipanti da parte dell'Amministrazione comunale- ricalca quasi fedelmente il portato legislativo della

politica italiana sulla ricostruzione post-bellica, nelle cui istruzioni si andavano a fissare le modalità relative agli interventi nei centri storici. Per questo caso fiorentino in particolare, si raccomanda di limitare al minimo le demolizioni e di non ricorrere a contraffazioni di antichi stili, sull'esempio abbastanza recente del Ghetto "a nuova vita restituito", insieme alla richiesta esplicita di non tenere in considerazione il dibattito tra le due visioni opposte di ricostruzione in modo da non influenzare il processo di progetto, al quale si doveva garantire la libertà di impostazione. Infatti, furono proprio le posizioni di Michelucci ad animare gli orientamenti alla ricostruzione di questa area, rappresentando l'anima di molte delle proposte progettuali presentate. Un Michelucci, che dopo averne fermato in passaggi chiave una chiara idea di intervento e dopo aver usato tale occasione per maturare posizioni che poi tanto peso avranno nello sviluppo della cultura architettonica di Scuola Fiorentina, si ritira decidendo di non partecipare al concorso.

Dei progetti presentati -molti firmati da quelli che poi formeranno la classe docente della Facoltà fiorentina dei decenni successivi- nessuno era capace di contenere quella "visione unitaria" tanto ricercata dalla commissione giudicatrice, che al posto di un unico vincitore nominò una serie sterminata di *ex aequo*. Ad onore del vero, si può sottolineare come questa unitarietà, fosse davvero difficile da raggiungere, data la scala ibrida dell'intervento, ovvero troppo grande per essere trattato da un'unica mano e troppo piccola per essere affrontato a scala urbana. L'idea

di una *grande pianta* come espressione di coerenza progettuale, risulta infatti impossibile da raggiungere, fraintendendo forse il fatto che non solo attraverso la forma si può raggiungere adesione ad un carattere urbano forte, quanto piuttosto attraverso la "mutazione" di una interpretazione possibile, ma questa acquisizione, doveva aspettare ancora un decennio per essere scientificamente sistematizzata. I progetti fiorentini di questo episodio risentono infatti di questa sospensione, applicando in germe la *variabilità* michelucciana, ma limitandosi al puro piano delle relazioni senza di fatto trovare nessun linguaggio di possibile "continuità".

Dei ben 11 progetti premiati, vale la pena ricordare "Firenze sul Fiume" di G. Gori, L. Ricci, L. Savioli ed E. Brizzi, la cui libertà planimetrica, pare cozzare con l'ordine linguistico dato ai fronti. Mentre infatti l'insieme si basa su una articolazione di pieni e di vuoti che forma un tessuto di edifici e di variegati spazi all'aperto, le cui connessioni non rinunciano ad un salutare grano di utopia -come la scelta di inglobare le due teste di Ponte Vecchio in un sistema di piazze murate- le prospettive congelano l'insieme in una prevedibilità che fortunatamente non ritroveremo più nei percorsi dei due "Leonardi Fiorentini", come Zevi in seguito, amerà appellarli. In "Città sul Fiume" di E. Detti, R. Gidzulich, R. Pagnini, D. Santi, il tema principale appare appunto l'armonica coabitazione tra la vita urbana e l'Arno, inteso quale elemento di unione tra le due rive. A questo scopo i margini tradizionalmente murati della città verso l'acqua, si frammentano in un susse-

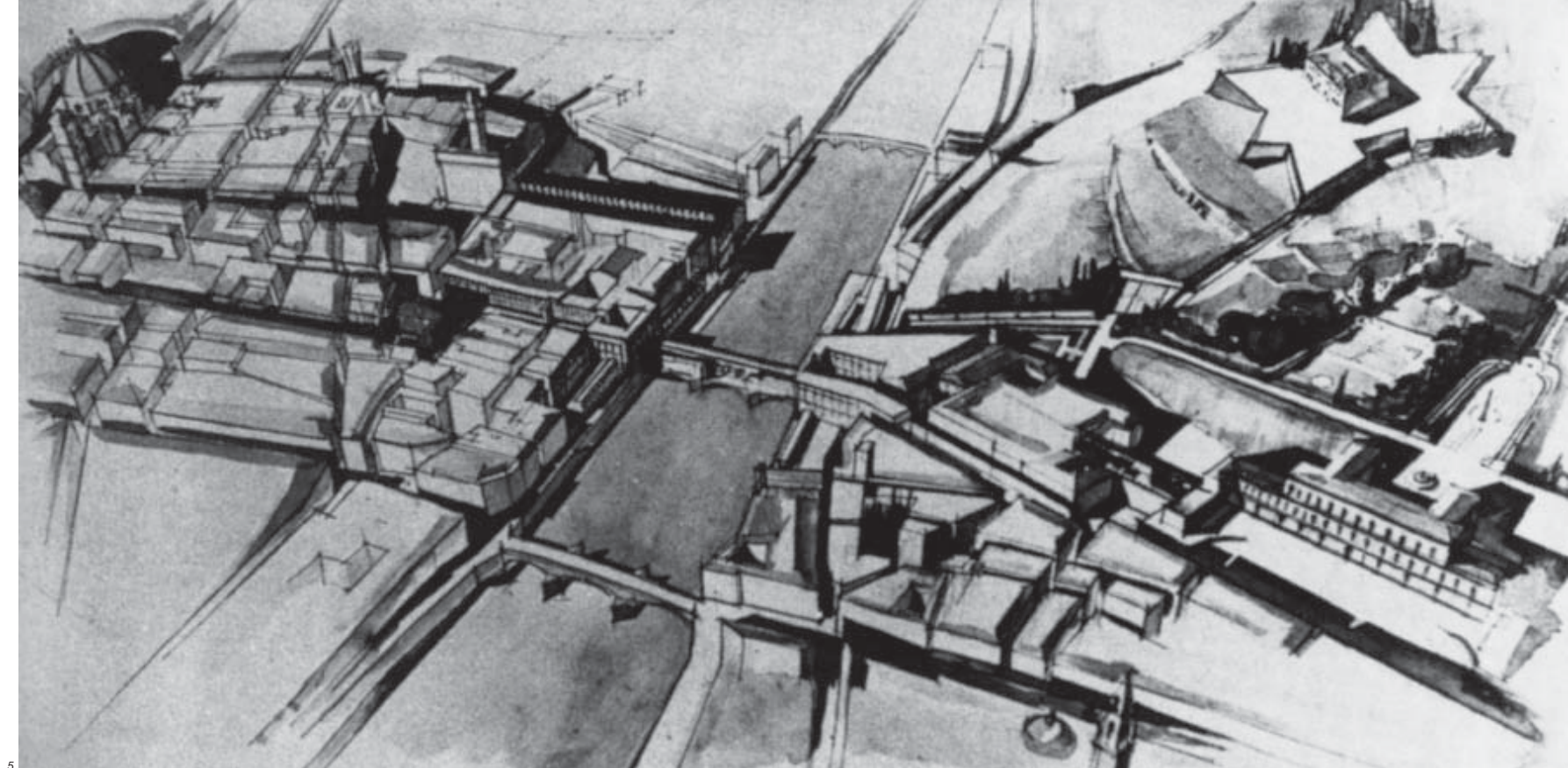


guirsi di spazi di relazione con il fiume, offrendo nella sua variegata sequenza, la possibilità di nuovi affacci visivi e nuove connessioni.

Nel progetto denominato "I Ciompi" di L. Bartoli, I. Gamberini, M. Focacci, spicca forse in maniera più evidente degli altri lavori, la perfetta traduzione delle idee michelucciane, che si assesta sulla definizione architettonica dei molti temi di relazione sentiti come inneschi di progetto. La strada pensile di Por Santa Maria, lo sdoppiamento del traffico pedonale da quello meccanizzato, le torri scoperte, la vista del Palagio di Parte Guelfa, insieme alla vista della Chiesa di S. Stefano, sono solo alcuni dei molti punti in comune con le precedenti prefigurazioni di quella *nuova città*, ribadendo l'idea che da questo momento in poi, a Firenze, il progetto, sarà prima che un progetto di forme, un progetto di relazioni.

Inutile dire che come spesso accade in questa città, dopo aver tanto ragionato attorno ad un problema, ci si abbandona poi alla più banale delle soluzioni, in nome di una serie di ragioni che alla luce del poi difficilmente risultano comprensibili. Nessuna delle soluzioni dei progetti di concorso e nessuna delle suggestioni michelucciane, troveranno realizzazione. Una sorta di uso intensivo delle aree con la sua conseguente massima rendita, pare essere stato il criterio principale, grazie al quale a planimetrie correnti e banali, sono stati di volta in volta appiccicati fronti dal sapore passatista.

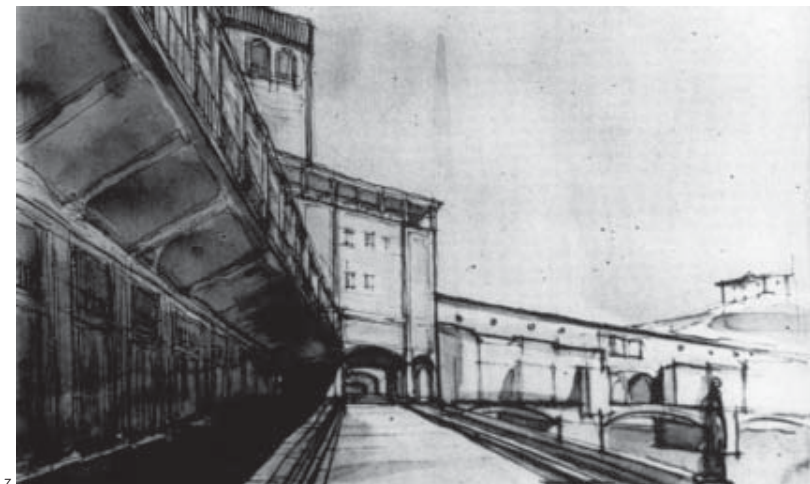
In tutto questo, vale la pena ricordare che nel decennio successivo, Michelucci realizza proprio nell'area oggetto di concorso, attraverso incarico diretto,



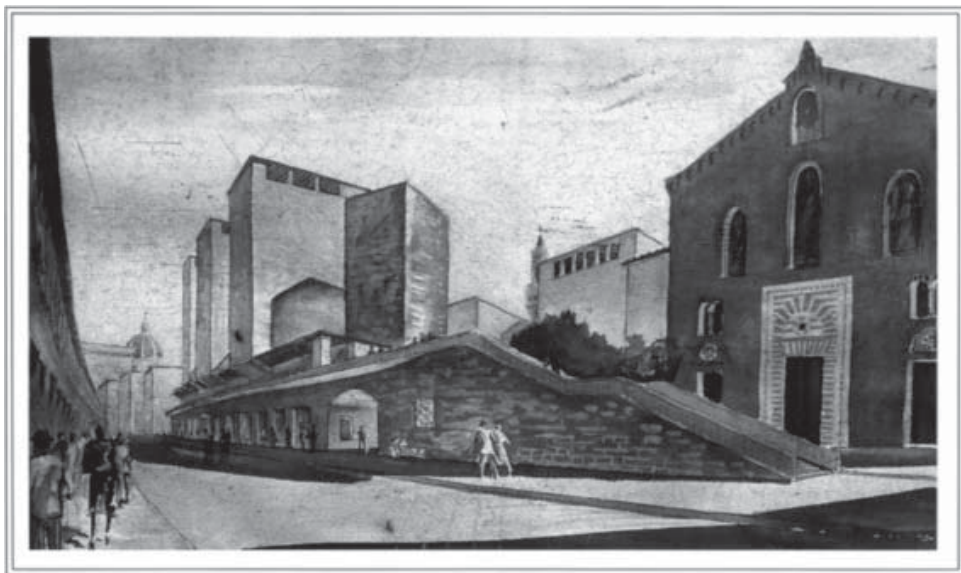
5



6



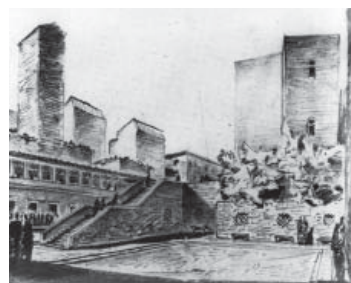
7



8

due edifici. La casa per appartamenti all'angolo tra via Guicciardini e via dello Sprone e la Casa-Galleria per l'antiquario Ventura in via Guicciardini. Contro il rumore scadente dei nuovi edifici ricostruiti nell'intorno, le loro forme comuni e tutto sommato prevedibili pur nell'innovazione, appaiono come se ci fossero sempre state, a ricordarci che solo attraverso la semplicità dell'ascolto dei molti caratteri del luogo, è possibile giungere alla variabile interpretazione di una possibile, quanto non databile, fiorentinità.

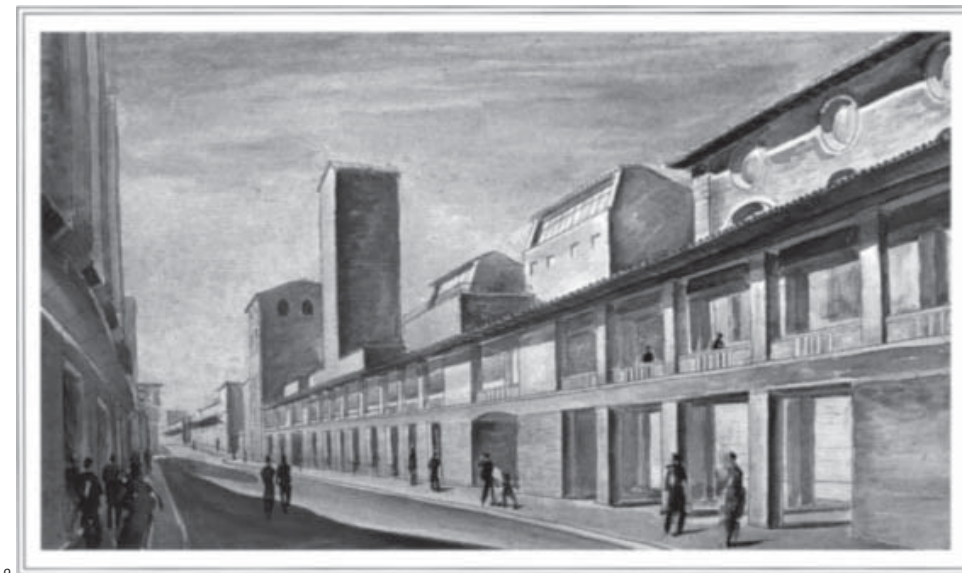
Bibliografia
 AA.VV., *Firenze 1945-1947. I progetti della Ricostruzione*, Alinea, Firenze, 1995.
 BIGONGIARI P., *Più architettura*, in *La Nazione del Popolo*, Firenze, 27/10/46.
 DETTI E., *Le distruzioni e la ricostruzione*, in *Urbanistica*, n°127/1953.
 KOENIG G. K., *Architettura in Toscana 1931-1968*, Ed Eni, Torino, 1968.
 PAPINI R., *Antico e nuovo nell'urbanistica di Firenze*, in: *Problemi di urbanistica fiorentina*, Firenze, 1956.
 PARRONCHI A., *I ventidue progetti lasciano ancora aperta la discussione*, in *La Nazione del Popolo*, Firenze, 12/01/47.
 PICCINATO L., *Ricostruire Firenze*, in *Metron*, n°16/47.
 RAGGHIANTI C. L., *Urbanistica medioevale e urbanistica d'oggi*, in *La Nazione del Popolo*, Firenze, 22/09/46.



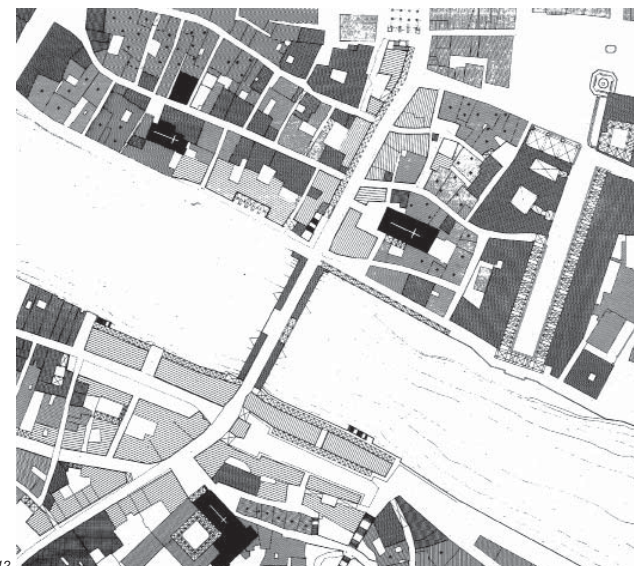
10



11



9



12

Pagine precedenti:
 1 - 2 - 3
 Giovanni Michelucci
Schizzi per la ricostruzione delle zone distrutte intorno a Ponte Vecchio
 (Archivio Fondazione Michelucci Fiesole)
 4
Planimetria allegata al Concorso con evidenziate le aree di intervento
 (Archivio Storico del Comune di Firenze)
 5
"Firenze sul fiume"
Prospettiva generale a volo d'uccello
 (Biblioteca Dipartimento di Progettazione, dell'Architettura fondo G. Gori)
 6
"Firenze sul fiume"
Planimetrie
 (Archivio Storico del Comune di Firenze)
 7
"Firenze sul fiume"
Il Lungarno Acciaiuoli verso il Ponte Vecchio
 (Biblioteca Dipartimento di Progettazione, dell'Architettura fondo G. Gori)
 8
"I Ciampi"
Por Santa Maria verso Ponte Vecchio
 (Archivio Storico del Comune di Firenze)
 9
"I Ciampi"
Por Santa Maria e la Chiesa di S. Stefano
 (Archivio Storico del Comune di Firenze)
 10 - 11
"I Ciampi"
Vedute della rampa di accesso alla strada pensile in Por Santa Maria
 (Archivio Storico del Comune di Firenze)
 12
"Città sul fiume"
Planimetria generale dell'intervento
 (Archivio Storico del Comune di Firenze)

Libera e il progetto per la nuova sede della Facoltà di Architettura di Firenze

Mauro Alpini

Libera riceve l'incarico per la nuova sede della Facoltà di Architettura di Firenze il 15 dicembre 1955. Nella lettera di comunicazione, il Preside prof. Attilio Arcangeli, scrive:

"Ho il piacere di comunicarLe che il Consiglio di Amministrazione del Consorzio per l'assetto edilizio ha deciso di conferire all'Istituto da Lei diretto l'incarico della progettazione della nuova sede della Facoltà di Architettura. La prestazione di codesto Istituto dovrà svolgersi sotto la Sua personale responsabilità e in armonia alle vigenti disposizioni di legge in materia di prestazioni a pagamento degli Istituti Universitari.

Il detto Consiglio si è riservato di determinare quanto prima, la misura dei compensi per le prestazioni stesse.

*La prego di dare direttamente al Magnifico Rettore la conferma della Sua accettazione dandone in pari tempo cortese comunicazione."*¹

Del progetto esistono sei disegni in scala 1/100 a matita e china su lucido: tre piante (dimensioni del foglio 28,5 per 90 cm.), una sezione (dimensioni del foglio 32 per 90 cm.), un prospetto (dimensioni del foglio 31 per 110 cm.) e lo schema strutturale.

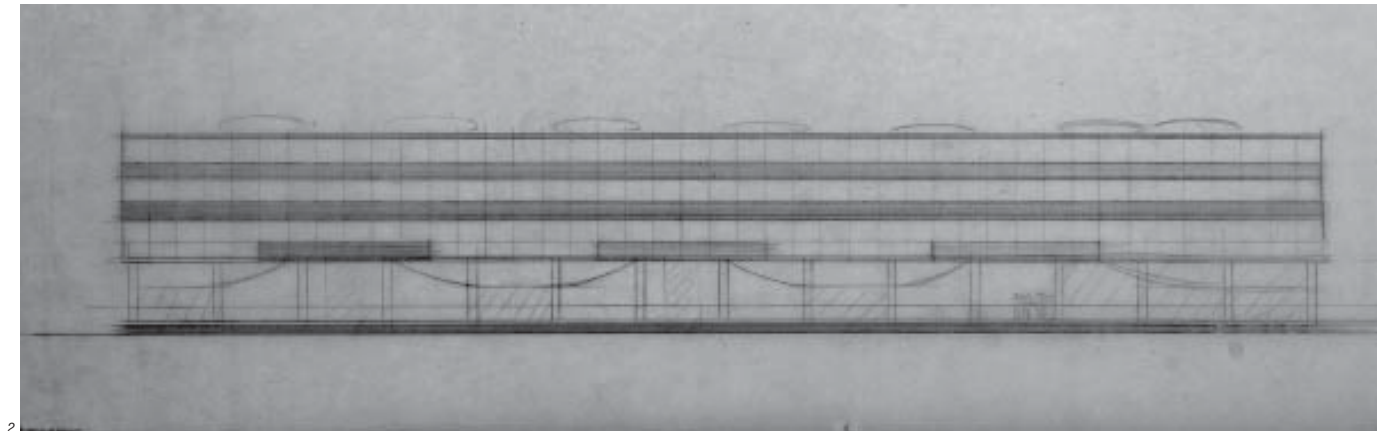
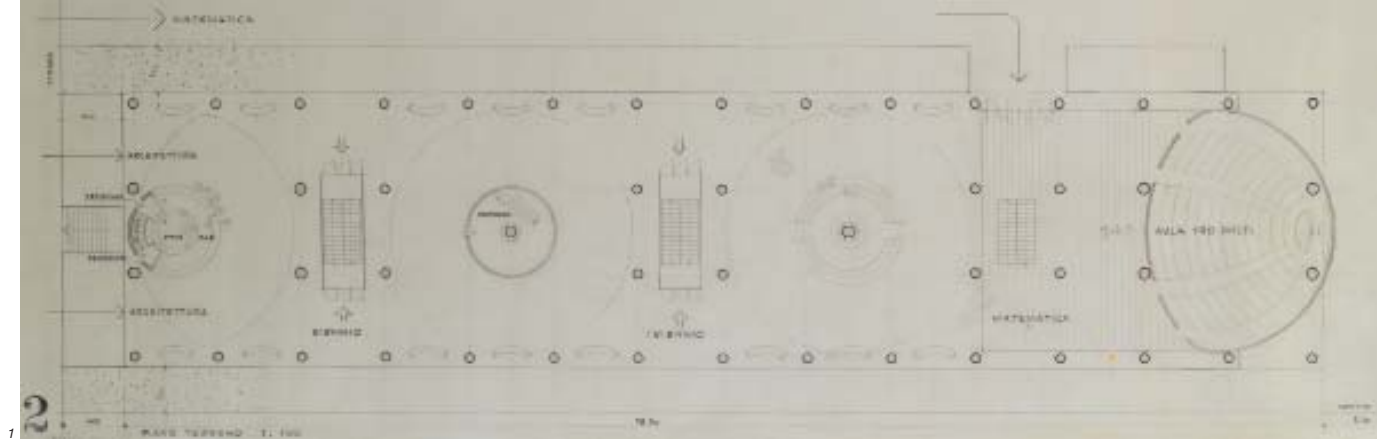
I disegni non offrono alcun indizio di localizzazione dell'opera, ma alcuni documenti conservati nell'archivio del Rettorato e datati dal 1954 al 1959, illustrano il programma edilizio dell'Università destinando sempre l'area retrostante l'Arcispedale di S. Maria Nuova, cioè Piazza Brunelleschi, quale sede della Facoltà di Architettura.

In effetti, già nel 1935-37 era stato elaborato un progetto da Raffaello Brizzi, che approfittando degli spazi

lasciati liberi dall'Ospedale di S. Maria Nuova a seguito della costruzione delle nuove strutture di Careggi, prevedeva la costituzione di una vera e propria cittadella universitaria. Nel numero di gennaio 1939 della rivista *"Firenze, Rassegna mensile del Comune"*, si parla del progetto: *"La sede centrale dell'Università e le altre Facoltà di Lettere, di Giurisprudenza, di Economia e Commercio, di Scienze politiche, di Magistero, saranno situate nella vasta area di S. Maria Nuova [...] che misura circa mq 35000, compresa fra la Piazza di S. Maria Nuova, proseguita dalle vie Bufalini e S. Egidio, e la parallela via degli Alfani, fra via della Pergola e via del Castellaccio"*. Il progetto, che non fu realizzato a causa dell'inizio della guerra, prevedeva anche una nuova strada che congiungesse via dei Servi con via della Pergola, che avrebbe diviso in due il nuovo complesso.

L'area di Piazza Brunelleschi, al momento in cui Libera progetta, è sensibilmente diversa da come si presenta oggi: a parte le case di via del Castellaccio, verso il Duomo esistono solo i muri ciechi del retro del complesso di S. Maria Nuova e di alcune case d'abitazione, oltre a orti recintati.

L'edificio di Giovanni Michelucci per la Cassa di Risparmio in via Bufalini è in costruzione e verrà terminato nel '57, mentre quello prospettante su Piazza Brunelleschi sarà terminato solo alla fine degli anni '60. Per quanto riguarda il primo, (e l'unico che Libera avrebbe potuto vedere, almeno sulla carta, prima di accingersi a progettare la Facoltà) esso è caratterizzato dalla grande sala coperta dalla sequenza serrata di grandi vele di calcestruzzo



I disegni originali del progetto per la nuova sede della Facoltà di Architettura di Firenze, 1955-56 sono conservati presso il Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou Parigi Archivio Libera foto Georges Meguerditchian

1
Pianta piano terra
2
Prospetto

Pagine successive:
3
Pianta piano secondo
4
Pianta piano primo
5
Sezione
6
Schema strutturale

che richiamano i porticati del complesso dell'Arcispedale e del Convento, mentre a livello urbano viene sistemata la piazza dell'Arcispedale completando l'ala Ovest del portico per ragioni di simmetria. Piazza Brunelleschi insiste su parte dell'area occupata dall'antico monastero camaldolese di Santa Maria degli Angeli. L'ultimo intervento che aveva definito la fisionomia della piazza era stata la costruzione, negli anni '30, della Casa del Mutilato, un edificio di stampo neo-rinascimentale che ricalca la pianta dell'edificio preesistente nonché la tipologia del corpo lungo tripartito caratteristico di tutto il complesso di S. Maria Nuova. L'intervento aveva anche liberato la Rotonda degli Angeli da superfetazioni e costruzioni addossate ed eliminato gli orti che separavano il retro del complesso da

via del Castellaccio. Si era formata così una piazza di forma irregolare che aveva come polarità principali le due cupole di Brunelleschi.

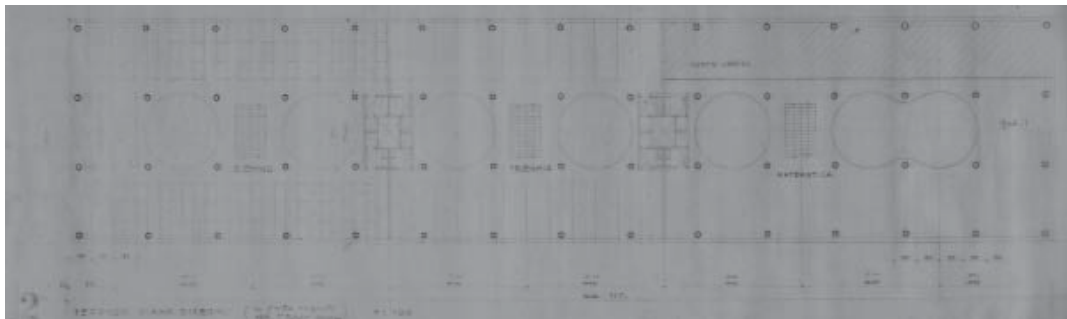
Il progetto di Libera per Firenze conferma il suo interesse per soluzioni architettoniche che si riscontrano per la prima volta nel progetto del 1953 per la sede della Regione Trentino-Alto Adige.

Tuttavia il tema tipologico affrontato è una novità rispetto ai lavori precedenti, quello dell'edificio "a stecca", composto dal corpo lungo a tre campate sostenuto da un numero limitato di pilastri.

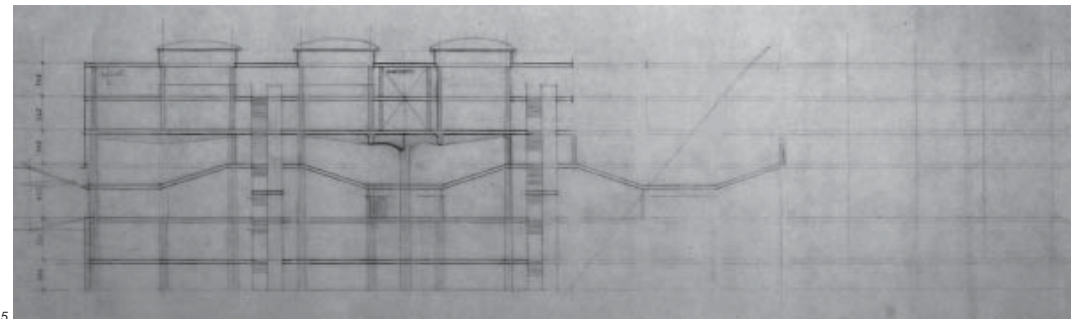
L'importanza del progetto fiorentino sta in almeno due innovazioni che Libera introduce per la prima volta: le aule appese ma integrate nei pilotis, (mentre a Trento la sala consiliare era ugual-

mente appesa ma formava un edificio autonomo) e l'uso del *curtain-wall* per l'intera estensione delle superfici di facciata.

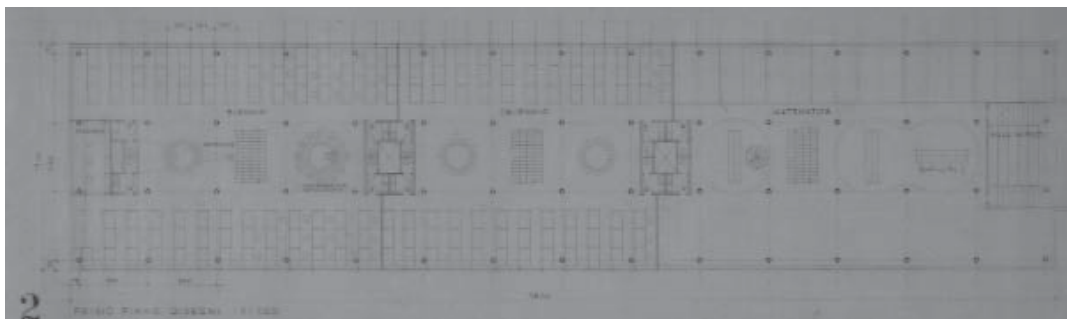
Lo stesso tema tipologico e le stesse soluzioni architettoniche saranno riprese da Libera nel corso degli anni '50, in particolare nei progetti per il Ministero del Tesoro (1957-58), per la sede della Democrazia Cristiana (1956-57), per il palazzo dell'INA (1957-58), tutti all'EUR, e per il palazzo per uffici in via Torino (1956-58), anch'esso a Roma. La regolarità-compiutezza della volumetria d'insieme, del parallelepipedo orizzontale, basso e allungato, (nel quale sono affondati sette lucernari a forma cilindrica), il suo sollevarsi da terra, quasi a creare uno zoccolo "nobile" in negativo, per sottrazione di volume, evoca chiaramente l'idea di



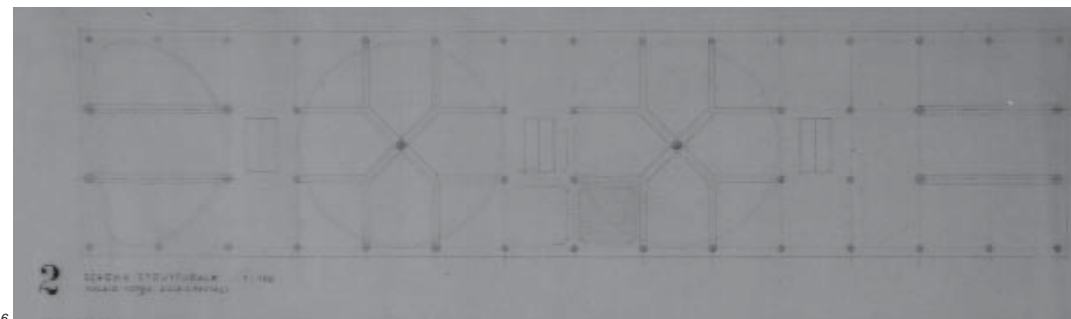
3



5



4



6

"palazzo", di una tipologia cioè legata alla tradizione italiana classica, vincolata a un'immagine pubblica e urbana dell'architettura.

Questi elementi geometrici sono connessi fra loro a partire dall'inserimento planimetrico nell'area, la tipologia del corpo lungo, composto da una maglia strutturale costituita da tre campate quadrate a tre moduli ed una rettangolare di testata a due moduli, intervallate dal modulo singolo con le scale di accesso ai piani superiori. Le campate quadrate contengono i catini ribassati delle grandi aule ad anfiteatro. Ma, soprattutto, il progetto è caratterizzato dalle convessità del piano di copertura, che originano una sequenza di dilatazioni e compressioni spaziali.

Libera risolve così nella pianta la composizione degli elementi in gioco e raggiunge quell'unità fra forma e funzione, in cui l'idea formale sia sostenuta da un'accurata soluzione planimetrica: la pianta diviene il vero banco di prova della "razionalità" dell'idea formale.

Secondo Libera, "ogni organismo urbano per essere perfettamente organico ed esattamente funzionante non può avere che una ed unica figura

planimetrica".²

Gli stessi spazi architettonici sono interpretati come luoghi urbani interni. Anzi è proprio nello sdoppiamento tra interno ed esterno, nella riverberazione che si ha dello spazio interno in quello esterno della piazza, trattata come un grande catino a cielo aperto, a diretto contatto con la città, a risultare ancor più esaltato che altrove il senso dell'istituzione e del rapporto con il pubblico.

Nel "progetto", secondo Libera, ogni architettura si rapporta alla città, ne costituisce un frammento relazionale. Addirittura la sua tipologia è desunta, quasi con un percorso a ritroso, dai frammenti di tipologie urbane e la sua organizzazione spaziale interna viene forgiata secondo un impressionistico effetto-città (la strada interna, il piano di vita, le concatenazioni spaziali dinamiche, le visuali).

Libera rafforza questo concetto in una lezione alla Facoltà di Architettura di Firenze:

"...la vera composizione architettonica non è il comporre l'omogeneo, colore con colore, volume con volume, linea con linea. È comporre l'eterogeneo,

questa è la vera composizione, la vera difficoltà. Cioè la funzione, insieme con la statica, insieme con l'economia, e insieme anche con i valori figurativi, o con le suggestioni, le poetiche. Combinare queste cose fra di loro è la vera composizione architettonica".³

Nell'affrontare un tema come quello di un edificio universitario Libera ragiona da didatta oltre che da progettista e pone grande attenzione alle necessità interne all'edificio: la sua concezione umanistica delle aggregazioni sociali è rappresentata in modo esemplare nella sezione, con la sequenza aule comuni-lucernari quale elemento unificante dei vari piani e dell'orizzontalità molto marcata dell'edificio.

Un altro elemento di grande interesse risiede nella "trasparenza" del piano terreno. Il grande porticato racchiude, e al contempo apre alla vista della città, gli elementi principali del progetto: le aule "speciali" appese al soffitto e completamente vetrate; i blocchi-scala anch'essi trasparenti; la struttura puntiforme che, sopra le aule, rivela i solai nervati.

Il corpo di fabbrica è poi suddiviso in tre zone: il biennio, il triennio e l'Istituto

di Matematica. La distribuzione avviene secondo due percorsi interni, sui quali si attestano i tavoli "a ragno" (progettati dallo stesso Libera, che credeva nell'efficacia didattica delle revisioni di gruppo), illuminati da sette lucernari circolari, mentre nella fascia perimetrale sono collocati i tavoli da disegno e gli uffici. Gli ambienti speciali (aula da 40 posti e zona assistenti) sono disposti in testata. Nella fascia centrale sono concentrati la distribuzione verticale e i servizi igienici.

L'arretramento dei sostegni, valorizzando la specifica identità degli elementi, esalta l'espressione dialettica tra sistema portante e sistema portato. Come nel progetto per la sede INA Casa all'EUR e in quello per la sede della Democrazia Cristiana, i quattro prospetti sono disegnati dalla sovrapposizione della trama, assolutamente regolare, delle strutture secondarie alla serie dei solai che suddividono il volume orizzontale della stecca. Il trattamento a trama dell'involucro si rivela, almeno in parte, affine alle espressioni architettoniche del Mies van der Rohe americano, dal Lake Shore Drive Apartments a Chicago (1951) e al Seagram

Building a New York (1956).

Il corpo di facciata superiormente si sviluppa per soli tre livelli, con fasce orizzontali alternate di piani opachi e vetriati, secondo un disegno che verrà successivamente approfondito in diversi progetti, dall'edificio per la sede dell'INA-Casa al palazzo per uffici in via Torino a Roma. La serialità anonima di questi prospetti, risolti sulla definizione tecnologica delle superfici, in qualche modo nasconde le "sorprendenti invenzioni spaziali".

Sull'inserimento puntuale del progetto nell'area si può avanzare una ipotesi, che riteniamo ampiamente confortata dalle seguenti considerazioni:

- la lunghezza dell'edificio, pari a 78,50 metri lineari, consente il suo inserimento solo a ridosso del muro del chiostro dell'Ammanati, verso via del Castellaccio, su cui si attesta in corrispondenza della curva;
- la larghezza, pari a 18 metri lineari, corrisponde esattamente alla metà di quella del chiostro e si è dunque supposto un allineamento con il lato sud dello stesso;

- il parallelismo con la ex Casa del Mutato è ribadito sia dalla medesima larghezza, sia dalla tripartizione, sia dalla parte rilevata sul lato corto di entrambi gli edifici;

- la presenza del piano *pilotis* sembra giustificata anche dall'esigenza di mettere in comunicazione la piazza della Rotonda con lo spazio retrostante;
- le aule "speciali", appese al soffitto e visibili dal portico, possono essere viste come un raffinato richiamo "in negativo" delle cupole brunelleschiane fra cui l'edificio si pone, reso ancor più evidente dallo schema strutturale in cui le travi generano un perimetro ottagonale.

Di queste considerazioni, se quelle relative alle misure diminuiscono sensibilmente i gradi di libertà della posizione del progetto, l'ultima è certamente la più suggestiva del livello di conoscenza del luogo e dell'opera brunelleschiana posseduto da Libera.

¹ Centre Pompidou. Parigi. Archivio Libera

² Ibid.

³ Ibid.

eventi

Riqualificazione urbanistica del complesso ospedaliero universitario di Santa Chiara, prospiciente la Piazza dei Miracoli a Pisa

Il tema

Edificati nel XII secolo per redimere la scomunica lanciata da Gregorio IX alla ghibellina Pisa e rimasti a lungo intatti nei secoli, gli edifici degli "Spedali Riuniti di Santa Chiara" giungono oggi al confronto con una contemporaneità che, intenzionata a mutarne la secolare funzione, s'interroga tuttavia sulla possibilità di mantenerne il significato nei riguardi della parte di città cui appartengono.

Situato nel cuore di una città *monumento*, l'antico e autosufficiente complesso ospedaliero dovrà aprirsi alla città intera ri-declinando il proprio rapporto con l'esigente costellazione di elementi urbani che lo circondano: le Mura duecentesche, l'Orto Botanico voluto da Cosimo Primo de' Medici e, sopra tutti, una delle immobili icone architettoniche della storia: Campo dei Miracoli.

Il compito del concorso è dettato dalla preliminare demolizione, prevista dal bando, delle costruzioni estranee per carattere e struttura agli edifici storici dell'Ospedale, innescando, in tal modo, il problema della determinazione di temi tipologici a completamento e/o trasformazione degli edifici storici presenti nell'area.

1 - La reinterpretazione contemporanea di una nuova *colonna del cantiere Pisano*, dà adito - nell'opera di Chipperfield vincitrice del concorso - alla creazione di un grande doppio porticato aperto sugli spazi verdi presenti e su quelli futuri a cui spetta, insinuandosi tra le preesistenze, ricostituire per sostituzione l'andamento delle scomparse Mura della città.

Si tratta di un tema tipologico (la strada/piazza porticata), semplice e im-

mediato allo stesso tempo, cui è affidato il compito di parafrasare sinteticamente il rapporto tra memoria delle distrutte mura urbane e, parrebbe, di creare defilati spazi atti ad assorbire il traffico turistico della zona monumentale. Il progetto nel suo tratto terminale a nord si apre su Piazza dei Miracoli, quasi ad attirare l'attenzione su di uno spazio alternativo, nascosto e secondario, capace tuttavia d'istituire una nuova direttrice a servizio delle esigenze turistiche del Campo dei Miracoli: un asse viario che, restringendosi e allargandosi a seconda delle occasioni date dal contesto, vorrebbe al tempo stesso costituire un'introduzione allo spazio indicibile del Campo.

La proposta del colonnato pare riassumere in sé l'intera richiesta del bando: nessuna delle ulteriori edificazioni proposte supera un carattere di mera opportunità e, sicuramente, ad esse non sembra affidata nessuna intenzionalità significativa rispetto alle aspettative del concorso.

2 - Come sempre, il progetto di Grassi conserva nella soluzione la traccia della disanima analitica cui sono sottoposte le forme del luogo, a partire dall'individuazione del problema fondamentale: la (relativamente recente) espansione dell'antico Ospedale che, con modalità indifferenti al luogo (un unico tipo edilizio) ha portato alla paradossale distruzione dell'altrimenti continuo circuito delle Mura urbane.

Una lettura che indaga quei fatti urbani che del luogo costituiscono la struttura e l'individualità ad un tempo: le Mura, l'Orto Botanico assieme all'Ospedale Antico e l'immutabile monumento rap-



Gruppo Chipperfield

presentato dal complesso del Campo dei Miracoli. Ricostituire quella dialettica propria delle diverse morfologie e la varietà di tipi edilizi che le interpretano (le palazzine e i padiglioni ossessivamente simmetrici delle strutture ospedaliere ad esempio) assieme alla corrispondente immagine complessiva quasi sempre dovuta alla diversità delle densità edilizie (la *città giardino* piuttosto che il *centro storico*).

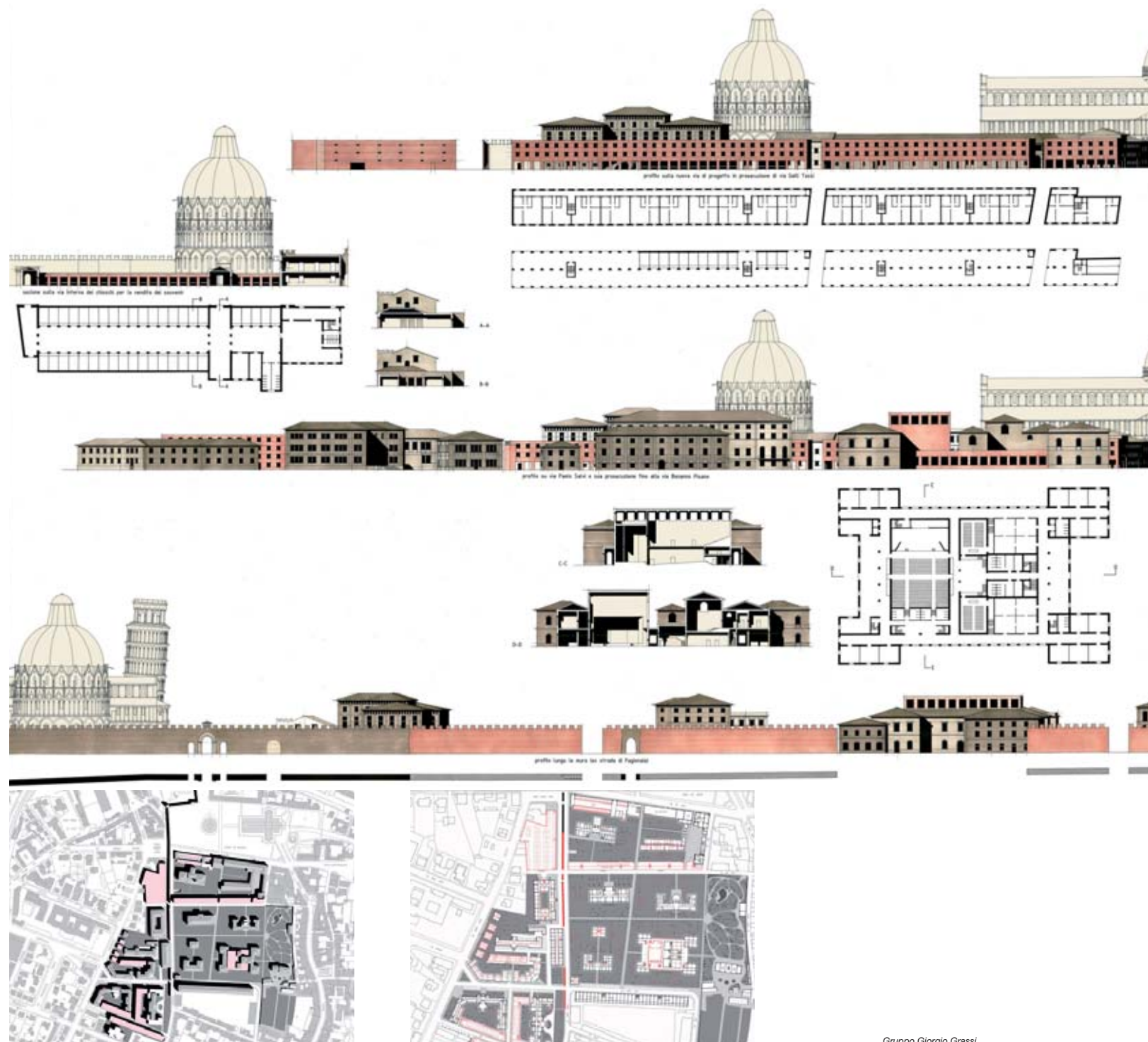
È evidente come il criterio interpretativo d'elezione del luogo sia costituito dallo storico e virtualmente ancora possibile tracciato delle mura e dalle loro porte; questa la norma che si sovrappone all'esistente, fino al punto di divenire criterio d'individualità delle diverse zone che esse attraversano. Una individualità attenta ai tipi e alla densità edilizia dei luoghi: saranno, infatti le zone all'*esterno* delle mura a subire un accentuato processo di densificazione così da favorire una loro differenziazione e chiarificazione rispetto ad un, per così dire, *interno* bloccato, in un'unica immagine *compromissoria* (edifici nel verde, ben poco corrispondenti all'aspettativa di *centro storico* richiesto dal bando, ma destinati a funzioni soprattutto pubbliche).

Elementi di analisi sui quali misurare le modalità di trasformazione sono: "Restituzione, Riabilitazione, Restauro, Completamento". Questi quattro temi sono evidenziati fin da subito nella parte propositiva della Relazione al Progetto, quattro parole manifestamente tese al ritrovamento di una sostanza antica, di una realtà ancora possibile e in grado di enunciare l'attenzione al *frammento* quale origine dei principi formali tali da poter ridare senso alle problematiche del progetto.

Partendo dalle tracce preesistenti il maestro milanese concepisce una *riscrittura della misura perduta della città*: grandi quinte sceniche ridanno forza agli assi viari ormai snaturati dal passare secoli; una progettazione non auto-celebrativa ma attenta all'identificazione del carattere del contesto da cui estrarre i principi facendoli in fine propri.

Cinque sono le *unità di intervento* predisposte, ognuna delle quali rispondente a tre episodi urbani di grande rilevanza: il limite delle antiche Mura, l'Orto Botanico e Piazza dei Miracoli.

Le Mura, parzialmente re-interpretate, riscoprono il loro antico carattere e separano la zona esterna, più prettamente destinata al tema della residenza sia collettiva che privata, dalla zona inter-



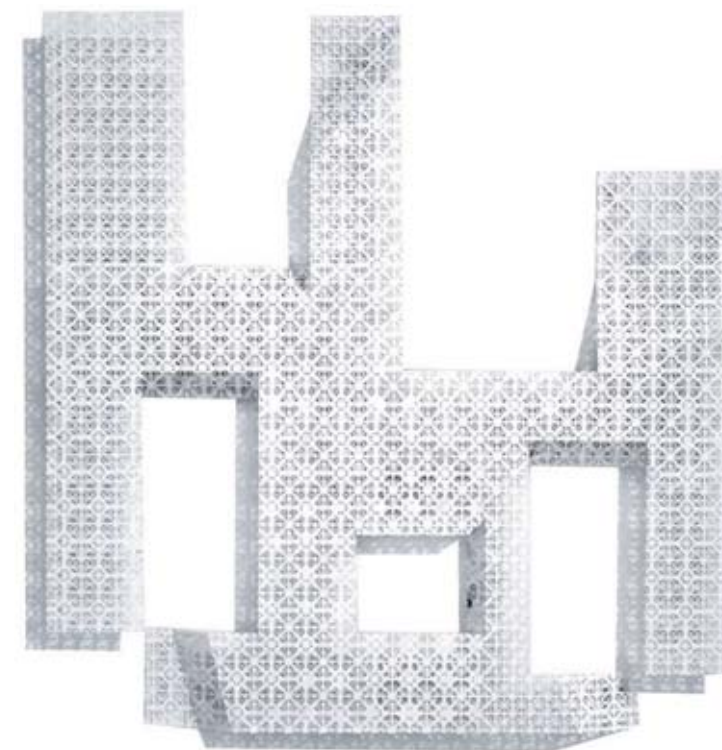
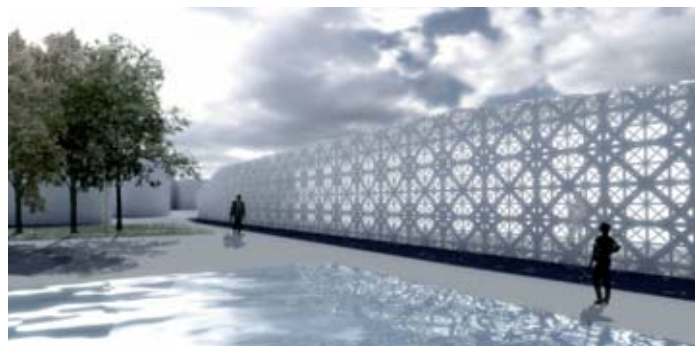
na, destinata al contrario ad assumere un carattere pubblico.

All'interno delle mura vengono a crearsi due ulteriori unità di intervento. La prima, in rapporto con l'Orto Botanico, crea una grande area verde, segnata e scandita da percorsi, su cui insistono gli edifici posti sotto tutela. Questi, "Restituiti e Riabilitati", ospitano funzioni collettive a scala urbana, quali alberghi, biblioteche e centro congressi. Alla seconda unità è demandato il difficile compito di mediare tra l'area verde e Piazza dei Miracoli; questo è risolto da un lato con una grande quinta scenica di matrice architettonica che restituisce il giusto valore a via Galli Tassi, dall'altro, con la concezione di un' area museale in grado sia di generare un fronte unitario sulla piazza sia di ampliare funzionalmente le capacità culturali della piazza stessa.

La specie più nobile di bellezza non è quella che rapisce improvvisamente, che compie attacchi irruenti e inebrianti, ma quella che penetra lentamente, che ci si porta con sé quasi senza accorgersene e che un giorno ci si fa innanzi, ma che, alla fine, si impadronisce di noi. (Nietzsche. Opere. Dell'anima degli artisti e degli scrittori. Milano 1993. pg 583)

3 - Si rifà allo sperimentalismo decantato a Coney Island l'intervento di Metrogramma di Elio di Franco e Pino Brugelis un'isola tecnologica nel cuore di una città monumento che non perde però l'occasione di rimarcare le tre centralità del luogo e di confrontarsi con esso. È un grande basamento quello proposto, che al piano nobile lascia emergere solo gli edifici sotto tutela, e come copertura propone la suggestiva prospettiva della torre e della cupola. Generata dalle ritrovate tracce urbane, la *Silicon Piazza*, come hanno voluto definirla gli autori, è in sostanza una grande copertura che pur sovrastando l'area di progetto, opera un rispettoso distacco dalle preesistenze *inchinandosi* all'Orto Botanico. Un grande disegno geometrico fuoriscala, diversificato e volto al richiamo di quella tradizione artigiana del cantiere medioevale che caratterizza il progetto. Una grande copertura realizzata nel bianco marmo di Carrara e vetro, a filtrare la luce e misurare lo spazio con l'ombra. Un recinto all'interno del quale si aprono spazi di aggregazione collettiva che uniscono le varie funzioni pubbliche, confronto dialettico continuo tra interno ed esterno, tra artificiale e naturale.

Alessandro Cossu



Gruppo Metrogramma
Elio Di Franco e Pino Brugelis



Carattere Narrazione Variazione
Studi sul valore urbano dell'architettura
 a cura di Eleonora Mantese
 Marsilio Editori / Università IUAV di Venezia, 2008
 ISBN 88-317-9475

La città che è idea, programma e machina dispositiva. In una stagione di freddo tecnologico in cui sembrano prevalere le immagini virtuali sui corpi e sui muri che han finora costruito l'architettura della città, sono necessari contributi che riportino al centro il valore urbano e civile dell'architettura. La città nuova si può costruire solo con la città e non contro la città, dialogando e non sovvertendo: su simile principio assunto come sfondo muovono queste ricerche, che a noi paion vere e non l'ennesima ribollita. Non ci dispiace ritrovare quel filone di pensiero che radica il progetto della città futura nella sua memoria, misurandosi con modi variamente coniugati e che Eleonora Mantese rimette in fila, raffrontandoli, con appropriato convincente garbo. Grandi piante in grado di declinare il difficile equilibrio - ogni volta ricontrattato e bilanciato - tra la generalità di un tipo e la particolarità di un luogo. Primo caso-studio, presentato da L. Pezzetti: la Bank of England di John Soane e la sua capacità di costruire città col vuoto, introvertendo dall'interno lo spazio urbano. Ecco la lezione di questo edificio ora perduto: sequenza di parti, oltre e più avanti l'unità barocca dell'isolato, concatenazione narrativa di stanze bagnate da una luce zenitale filtrata per gradi sino a divenire *lumière mystérieuse* che - insieme al basamento - concorre a conferire carattere e tensione agli spazi. Ai razionalisti di piccolo cabotaggio suggeriamo la condivisibile rilettura del termine *effetto* e di quelle tecniche mediante le quali i Maestri di buona architettura riescono, con variazioni di carattere e tono, a comporre. Ancora una volta, la pianta è antica, l'alzata una sorpresa (G. Polesello: dietro a una *grande pianta* c'è sempre una *grande sezione*?). Secondo caso-studio di L. Pavan dedicato all'architettura organica di Muratori e ai suoi palazzi urbani: la misura diretta con la pianta antica di Roma ridisegnata da Piranesi nella trasmutazione del palazzo dalla domus e dall'insula, passando per i tessuti medievali in un continuo percorso dentro la città storica italiana, interrogandosi sul carattere dell'edificio-isolato, colto nella massa, nel suo scavato solido tetragono e nel suo problematico rapporto col suolo. Terzo caso-studio: la tensione compositiva di Asplund nei progetti urbani, alla ricerca dell'appropriato, sempre sul limite saggiando per variazioni/correzioni la rigidità dell'isolato (L. Dal Pos). In chiusura di un numero di *Firenze Architettura* che riflette sull'operatività attuale del dispositivo della *Grande Pianta*, segnaliamo il saggio introduttivo, di notevole impegno teorico e con tratti rifondativi di intrigante originalità. Ritornano temi quali *durata*, *mutamento*, *memoria*, cui - tecnicamente - corrispon-



dono ritmi, misura, proporzioni, scale appropriate: è l'esperienza della città italiana costruita con *potenza*, ma non necessariamente con *prepotenza*, definita, a un tempo, come *unicum* e come *stratificazione* ovvero come una *stratificazione impetibile* (Mantese). La *variazione* sul tema è una tecnica compositiva, ma è qui anche il modo secondo cui l'architettura si fa città, non negandosi alle urgenze della "costruzione del mondo di domani". Ed è questo - sia detto per inciso, ma non troppo - l'aspetto su cui occorrerà riflettere per non ridurre il nostro mestiere alla testimoniale difesa di un fortitizio assediato. Sottolineare la sola *continuità*, ha infatti portato talvolta a perdere di vista il secondo termine che a questo primo si deve necessariamente accompagnare per definire, nel suo complesso, l'azione del progetto e cioè la *trasfigurazione*, che solo avviene bruciando il passato nella metamorfosi (è la lezione di E. N. Rogers). Questo almeno ci pare il laico fuoco che trapela dai casi-studio, distante dalle rigidità di quanti nella tendenza hanno predicato l'esercizio dell'ortodossia, disabituando alla pratica dell'intelligenza e del discernimento sensibile delle differenze. Rileggete il Focillon de "La vita delle forme"! Rispetto agli oggetti *glam&fashion* che starebbero bene dappertutto (non appartenenti a nessuna realtà), si privilegiano qui complessi capaci di stabilire relazioni, prendendo parte al luogo (più che non al tempo, Asplund), contaminandosi con le sue particolarità senza perdere identità o carattere. Al revisore poi, sia detto privatamente e a *cofé*, non dispiace l'iniziativa di un dottorato che pubblica i risultati delle ricerche, conferendo agli individuali percorsi un significativo *passaggio di grado* in una prospettiva di (ormai desueta?) trasmissione disciplinare. Questo, tuttavia, dovrebbe essere il percorso di conoscenza di ogni progetto.

Francesco Collotti

Gianni Cavallina
Nuove città antichi segni tre esperienze didattiche
 Firenze University Press, Firenze 2006
 ISBN 8884534763

È ancora possibile per lo studente architetto, figlio di un tempo senza più categorie e senza confini, addentrarsi nell'esercizio lento e paziente dell'ascolto dei luoghi? Può intuire ancora sotto lo sordimento della condizione contemporanea, la straordinaria capacità di figurazione che essi contengono? Capire le tracce, i frammenti, le sovrapposizioni delle molte storie recenti e remote in essi contenute e pronte ad essere disvelate a chi ha l'umiltà di volerle comprendere? Una possibile risposta a questi quesiti, potrebbe essere l'affermazione del principio che "il progetto è già scritto nel luogo", riscontrabile in filigrana nella lettura dei bei lavori presentati all'interno dell'ultimo

libro di Gianni Cavallina, che raccoglie le esperienze didattiche dei suoi Laboratori di Progettazione Architettonica 3° dal 2003 al 2005. In un momento contraddistinto dalla variegata simultaneità di molti orientamenti diversi, innescati dalla rottura delle ultime certezze della modernità e nel quale il nuovo credo pare essere quello di una sempre più disarmante dislocazione del senso, gli imperativi di una cultura visuale di natura digitale non paiono fare breccia negli orizzonti di riferimento di queste prove progettuali, come sempre abilmente orientate dalla traccia colta di tutto il corpo docente del suo Laboratorio. Esse oppongono al dilagare di una formatività senza forma, una rassicurante immagine tradizionale. Nei molti disegni si coglie infatti, la forza preziosa della consuetudine, il costante lavoro sul simbolo, l'interpretazione dell'archetipo, insieme alla navigata applicazione della materia e della tecnica, che rendono il loro patrimonio figurale, come l'ipotesi presente di una sempre auspicata continuità. Le tre aree utilizzate dalle esercitazioni sono tutte "aree di margine", ovvero luoghi di conflitto e coagulo di tensioni in attesa di un loro risarcimento urbano. La "Porta a Terra" di Livorno, l'area di San Cataldo a Pisa e l'area fiorentina di Sant'Andrea a Rovezzano, hanno costituito la base fisica per allestire i diversi itinerari compositivi. Itinerari che presto hanno smarginato la parzialità del luogo fisico, per addentrarsi nella ben più complessa paradigmaticità del luogo mentale, immettendovi al proprio interno, l'immensa capacità ermeneutica che esso è in grado di veicolare. Gli edifici, le piazze, le logge, le sistemazioni a verde di questi esercizi di progetto, incarnano ritmi, proporzioni e geometrie consolidate, mentre annunciano la presenza di una città che non si stravolge, ma che al contrario viene "mutata", ovvero modificata e impercettibilmente variata, ma mai scardinata nelle radici della propria essenza. Cavallina individua le leve di questa mutazione, nei principi attorno ai quali la sua opera di ricerca si struttura ormai da molto tempo, ovvero nei segni, nei significati, nelle intenzioni e nei valori. Tutti ugualmente intesi come elementi di trasmissibilità. Alla base di ogni buona didattica compositiva, esiste l'insegnamento della disciplinarietà presente nel fare progetto. Come scrive Adolfo Natalini nella presentazione a margine del volume, "l'obiettivo è quello di imparare la lingua della città, come antefatto alle diversità e ai particolarismi." Esercizio di per se non facile quello della registrazione della realtà, ma nei progetti di questa raccolta, essa appare come dato di partenza, presenza tangibile da incorporare nelle molte prefigurazioni che dimostrano - perché non dimentichiamocelo, ma anche la didattica può essere ricerca - come esse siano la raffigurazione di un equilibrio tra il vecchio e il nuovo, tra la città e il paesaggio, tra la funzione e l'espressione. In questa visione, le basi di questa lingua nel rapporto dialogico tra passato e presente, sono ancora legate alla sintassi delle sue espressioni. Le forme non sono casualità o accumuli volumetrici, ma pezzi



autonomi, elementi discreti, sintatticamente elaborati a scandire le proprie parti. Il meccanismo che li relaziona è ancora quello dell'intelligibilità e non quello della sorpresa e dell'innovazione a tutti i costi. L'architettura è architettura, appropriata certezza di se stessa e non esile metafora di qualcos'altro e nella sfavillante caoticità che ci circonda, questa lezione di riduzione può non apparire cosa scontata, additandoci forse, il ruolo silenzioso dell'unica avanguardia oggi possibile.

Fabio Fabbrizzi

Andrea Deplazes (ed.)
CONSTRUCTING ARCHITECTURE
Materials Processes Structures. A handbook
 Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin 2005
 ISBN-10: 3-7643-7189-7
 ISBN-13: 978-3-7643-7189-0

Da quando l'ho incontrato, durante un viaggio in Olanda nel 2006, il *Deplazes* è diventato per me un libro necessario: l'ho fatto arrivare in libreria a Firenze, l'ho adottato nei miei corsi, lo uso nel lavoro. In sostanza il *Deplazes* è sempre sopra uno dei miei tavoli, handbook di generose dimensioni; per me, completa - con "misteriosa lealtà" avrebbe forse detto J. L. Borges - a distanza di oltre mezzo secolo, lo straordinario *Manuale dell'architetto* di Mario Ridolfi & C. Sordo dalla nascita al riduzionismo degli schemi e alle classificazioni che non siano esercizio poetico (fino al *Penser/Classer* di George Perec), allo schema *How to use the book* (pp.11-12) del *Deplazes* continuo personalmente a preferire quello, colorato appunto, del Goethe della teoria dei colori - che nella sostanza mi resta però altrettanto oscuro, sembrandomi anche quello un tentativo straordinario da parte di un genio della letteratura di retrocedere a pura teoria un mondo prossimo ed attraverso con qualche talento, ma non posseduto profondamente, quello degli artisti che le cose fanno ed i colori usano. Parimenti nel *Deplazes* mi affaticano non le pagine verdoline che dividono i capitoli, ma di queste il lieve schematico ascisse-ordinate; pur non essendo cosa quantitativamente grave, forse mi infastidisce un po' per averla trovata simile, seppur con diversa misura, p.e. in una certa letteratura sulla tecnologia dell'architettura che trovo superata dal tempo e dalle cose. Non so: in fondo costruire schemi corrisponde a tentare di avvicinare la conoscenza, smontando e ridisponendo; il mio dubbio è se questo smontaggio e rimontaggio sia normalmente di per se comunicabile, oppure costituisca un semilavorato di sfidio, uno scarto necessario, come la buccia dell'arancia quando si vuol fare una buona spremuta d'arancia. Ma forse questo è solo un mio piccolo problema di approccio, dovuto forse al fatto

che per me il modo (quasi esclusivo) di capire le cose - dell'architettura in particolare - è nel farle, o magari mettendo a fuoco i riferimenti ad opere realizzate che utilizzino, anche in maniera concettuale, la soluzione specifica di cui si va ragionando. E di questi aggiornati riferimenti (che divengono *selected projects* descritti per esteso, con un serio tributo alla cultura del progetto esecutivo come modalità complessa e responsabile) il *Deplazes* è miniera ricchissima, sia per lavori di altri architetti, che per opere del *Deplazes* architetto lui *même*; la quale mossa decisamente apprezzo, ritenendola maniera di mettersi in gioco attraverso quanto fatto, insieme a quanto detto (questo è del resto nell'opera dei grandi architetti, su tutti il sommo Andrea Palladio, il quale pure ragiona sull'Architettura sia attraverso opere da lui stesso realizzate, che attraverso altri riferimenti ovvero opere classiche). Nel merito, posto dunque che è per me difficile recensire astrattamente il *Deplazes* perché ritengo in definitiva che per capirlo bisogna averlo a mano (*handbook*, manuale) quindi utilizzarlo lavorando, trovo assai condivisibile (sto per dire una cosa largamente minoritaria p.e. in Italia) anche che il "sugo" di quest'opera nasca da un corale lavoro di ricerca diretto da Andrea Deplazes all'interno del Politecnico Federale di Zurigo: trovo infatti che il ruolo della prestigiosa istituzione universitaria elvetica sia qui perfettamente messo a frutto (con il concorso di un editore di grandissima tradizione) nel suo portato di interesse pubblico per favorire la crescita della produzione architettonica di qualità. Dentro l'*handbook*, i riferimenti di cui sopra contribuiscono anche ad un ragionamento costruttivo (nel senso cioè della modalità esecutivo-costruttiva, come dato di cultura tecnica ovvero Politecnica) sul ricco e variegato mosaico della produzione architettonica contemporanea; naturalmente non in modo provinciale, cioè senza perdere di vista orizzonti geograficamente vasti; non è infatti in nessun modo il *Deplazes* un prodotto chiuso, tuttavia è costruito mettendo in valore anche il senso della ricerca di più di una generazione di architetti svizzeri di qualità, cresciuti attorno a Scuole di architettura aperte all'Europa ed al mondo, contaminate in modo positivo ed attente a diffondere una sostenibile innovazione. Se è vero che la civiltà dei luoghi si misura anche dalla qualità delle architetture che quei luoghi hanno connotato - con un paragone pietoso sullo stato presente del nostro Ex-BelPaese, sfigurato da generazioni di committenti senza desideri belli e progettisti con gli interessi più strani... - non vi è dubbio che il *Deplazes* rappresenti in tal senso anche una pietra fondativa per il proseguo dell'attuale modalità ragionevole e ben fondata di antropizzazione del territorio che in Svizzera riesce tuttora a tenere tecnicamente insieme uomini, città e paesaggio.

Giacomo Pirazzoli



Marino Moretti
10 ARCHITETTURE IN TRANSITO
a cura di Michele Zanella,
Edizioni Tassinari, Firenze, 2006

Dieci tesi di laurea ed alcune riflessioni scaturite dall'attività del Laboratorio in Architettura del Musei e Progetto Urbano: 10 Architetture in transito racconta il viaggio di alcune tra le tante esperienze progettuali in corso di formazione.

La raccolta documenta il tentativo arduo di operare delle ricognizioni intorno ai processi di configurazione architettonica, oltre le frontiere dilatate del superamento ideologico della Modernità, da quando le ragioni del progetto si confrontano sempre più con la soggettività dei loro portatori.

È l'esperienza individuale che s'impone sull'interpretazione collettiva, l'individualismo sulla collettività. In assenza di territori certi d'approdo preordinati, allora il racconto s'incrocia sull'evoluzione di un'idea a partire da "come la si trova", dando più importanza al punto di partenza che a quello d'arrivo.

Emerge, in molti dei lavori presentati, una certa specularità rispetto ad altre discipline artistiche nelle quali la diaspóra disciplinare impera da tempo, sospendendo la linearità del pensiero creativo alla ricerca assoluta dell'unicità dell'opera. L'incertezza della permanenza dei valori nella contemporaneità spinge ad una ricerca continua del cambiamento, dimostrando che proprio in quest'instabilità può essere racchiusa l'essenza dei nostri tempi.

Una delle possibili costanti che emerge in queste ricerche è il tentativo, perfino dichiarato, di svincolare il linguaggio dalle tradizioni e dalle ideologie com'eredità del Moderno da difendere, (tanto da sembrare ormai un'eresia per alcuni), alla rincorsa frenetica dell'innovazione assoluta, l'immaginazione del divenire di un domani sempre più prossimo da sembrare già oggi.

Ne deriva l'evidenza del confronto con il ruolo dell'insegnamento disciplinare, in bilico tra la trasmissibilità di conoscenze e lo stimolo alla sperimentazione creativa, tra il rigore e l'osservazione. Sono questi anche i frutti dell'enorme dilagare contemporaneo di tecniche, strumenti e metodi progettuali, difficile da arginare ed indirizzare, e dai quali gli apprendisti attingono forzatamente. Ma sono anche questi modi liberali che producono e poi riproducono i nuovi atteggiamenti compositivi, le espressioni marcate, le ibridazioni ricercate, la liquefazione della forma, la complessità molteplice, la sorpresa e l'inaspettato. Il superamento del pensiero logico verso la performance estemporanea insomma.

È la rinuncia all'unitarietà del linguaggio per recuperare "un valore eminentemente individuale, emotivo, sentimentale, delle 'regole che ciascuno si dà' (P. Klee)... misurandosi con la realtà immediata".

Claudio Zanirato



Fabrizio Rossi Prodi, **Architetture 1996-2006**
a cura di Francesca Privitera, Emiliano Romagnoli,
Alinea editrice s.r.l., Firenze 2007
ISBN 978-88-6055-210-5

In un momento in cui il dibattito architettonico pare francamente reso inutile o ridotto a ben poca cosa, "occupato da parvenu che, a forza di bucar lo schema senza alcun dimostrato talento, riescono talvolta a tirar su muri con la complicità di altri parvenu (committenti o politici di quart'ordine comunque senza mestiere)", interessa sottolineare la presenza/resistenza di quei progetti che, senza troppo clamore, cercano ancora di costituire un condivisibile avanzamento della disciplina. Con ponderato grado di dubbio, e senza l'assertività di quei gesti che paiono fissati per sempre con categorica fermezza, i lavori presentati nella monografia dedicata a Fabrizio Rossi Prodi mostrano dieci anni di ricerca progettuale che si è prefissa di sondare quel sottile passaggio tra l'architettura praticabile qui e ora nel nostro ex *Bel-Paese* e un'idea precisa e nobile di *arte del costruire*. Esperienze fatte a proprie spese verrebbe voglia di dire, rischiando sul limite sempre oscillante tra consolidati terreni di progetto e quelle sperimentazioni di frontiera i cui esiti si accetta possano anche costituire provvisorie acquisizioni, magari disponibili a essere riconsiderate in una successiva occasione.

In fila uno dopo l'altro quasi senza prender fiato (così come del resto paiono esser stati fatti, eppure mai facili né – tantomeno – banali) è la sequenza dei progetti riordinati da Francesca Privitera e Emiliano Romagnoli. Pianta pulite – come si diceva un tempo – molto controllate, quasi predisposte per un manuale degli elementi tipologici e distributivi (scuole per esempio: nello Zaire, 2001; a Bagno a Ripoli, 2003), evidentemente oggetto di un lavoro di perfezionamento che solo *stando dietro alle cose* con sistematica caparietà si riesce a ottenere. Con poche eccezioni, in generale occasioni pubbliche in cui la chiarezza distributiva e la qualità dell'architettura fanno parte del carattere collettivo degli edifici (Arezzo, Palazzo della Provincia 2005); e tutto ciò perseguito con testimoniale dedizione in un Paese le cui leggi del settore fanno il possibile per produrre ordinaria certificata sciatteria e – in aggravio alla pena – felicità di taluni burocrati che, per questa via, ambiscono a ritagliarsi un ruolo. Progetti capaci di esibire generalità, ma al contempo in grado di contaminarsi con il luogo e le sue identità, anche e soprattutto quelle rilette dal Moderno, intrecciando la ricerca teorica di Fabrizio Rossi Prodi sulle genealogie dell'architettura toscana del '900 e non solo (il volume sul talvolta fin troppo raffinato Albini). E proprio dall'interno di una tradizione del Moderno muovono molte delle riflessioni di questi progetti: è per esempio il continuo approfondimento sulla sezione come operante strumento per la messa in opera dell'architettura, ora improvvisamente disvelata risolvendo lo spigolo di una parete tesa



di cui si coglie lo spessore (Sesto Fiorentino 2006; Modena 2006), ora invece portata a comporre/scomporre la facciata (Firenze, biblioteca umanistica 2005), ancora mostrata tagliando di netto un corpo di fabbrica che esibisce quasi il desiderio/tensione di proseguire quale possibile principio di insediamento sul territorio, ma che per motivi contingenti deve arrestarsi di fronte al limite del lotto (Firenze, centro incontri presso l'aeroporto 2000; Fienzuola, piscina comunale 2001). Comporre è in questi lavori sempre un lavoro di bilanciamento e mai gesto duro o categorico, talvolta estrinsecando modalità che se si facessero discorso potrebbero parere iperdialettiche, ma che finalmente prendono corpo in muri costruiti per studiati strati di pietre sovrapposte, muri dapprima tesi e poi scavati con fiorentina maniera di antica data (Firenze, fronti laterali Cassa di Risparmio 2005), muri ardamente appesi (Sesto Fiorentino, incubatore 2002), ancora poi quante successive di facciata che anziché alludere alle correnti pelli sottili delle ri-viste divengono robusti setti verticali a filtro di retrostanti vetrate (Pietrasanta, ampliamento colonia marina 2001). E se chi scrive questa nota di recensione crede di dover ancora sostenere col progetto di architettura le ragioni dell'angolo retto, in ogni caso considerando una virtù la rigidità dell'impianto planimetrico e ritenendo sempre più convincente quella solidità della casa che deriva da una certa unitarietà e compattezza, occorre concedere a questi progetti di Fabrizio Rossi Prodi il desiderio di continuare a sperimentare un consolidato filone del Moderno per successivi gradi di garbati tradimenti, messi in atto a *mostrar la regola* anche attraverso il suo sgarro - o per educatamente differenziarsi da un rigore presunto eccessivo - soprattutto nelle esperienze più recenti (poliambulatorio, Aulla 2005; dipartimento di biotecnologie, Sesto Fiorentino 2005).

L'aggettivo *discreto* deriva nel resto d'Italia da discrezione: affermare sì, ma ritirarsi quando è necessario per non parere arroganti. Abbiamo però imparato che a Firenze ha anche un altro significato, sul cui filo in maniera feconda questi progetti, per rendersi intriganti, anche si esercitano.

Francesco Colliotti

Francesca Privitera
Disegnare Dialoghi. Esercizio della sezione e progetto nell'opera di Giovanni Michelucci
Bandedecchi e Vivaldi Editori, Pontedera 2008

È al Michelucci "filosofo", mosso da una profonda comprensione della condizione umana verso la ricerca della verità del costruire, che dà voce il libro di Francesca Privitera, seguendo l'evoluzione del pensiero del maestro pistoiese lungo tutto l'arco della sua vita. Più che indagare direttamente

l'opera costruita (di cui non mancano tuttavia delle dettagliate schede di analisi), l'autrice sceglie di risalire alla poetica che tale opera informa, affidandosi alle fonti inedite degli scritti autografi, comprendenti bozze di articoli, conferenze e lezioni universitarie. L'originalità di questo studio, a prescindere dal materiale documentario su cui si fonda, già di per sé di grande interesse, è data dall'approfondimento di un tema che, avverte la Privitera, è stato più volte rintracciato nella poetica di Michelucci senza mai essere indagato a fondo: l'uso della sezione come strumento compositivo del progetto. La spiegazione di come tale principio generi l'architettura è strettamente connessa all'ipotesi affascinante della sua scaturigine nella visione michelucciana. Sarebbe la scoperta della pittura toscana tardomedievale, con le umanismi scene sacre racchiuse entro le "sezioni virtuali" di Duccio e dei Lorenzetti, o la sincerità dello spazio giottesco, determinato dalla "misura morale" delle figure che lo abitano, ad aver suggerito il ricorso alla sezione quale mezzo per la costruzione di un'architettura "vera", non generata da un concetto astratto di bellezza, ma dalla fedeltà al suo scopo primario: accogliere la vita al suo interno. Attraverso la sezione "Michelucci modella lo spazio da fuori e da dentro", scrive l'autrice, "controlla la forma dello spazio cavo di un'architettura pensata per 'arte di levare', per vuoti, evidenziando la superficie di incontro fra la massa esterna e quella interna dell'edificio, 'misurando' lo spazio cavo dell'architettura rispetto alla vita dell'uomo e alle sue necessità pratiche ma soprattutto emotive".

L'"esercizio della sezione", strumento di un imperativo morale le cui ragioni si consolidano dopo lo spettacolo delle rovine di Pompei e, ancor più, di fronte alla vista di Firenze distrutta dai bombardamenti, rappresenta, allora, la chiave di lettura di alcuni temi ricorrenti nella poetica michelucciana. Da questa prospettiva la negazione della facciata, la continuità fra alzati e copertura, la presenza della luce zenitale, la compenetrazione reciproca dello spazio esterno e quello interno paiono discendere da una elaborazione complessa, non affatto scontata, delle origini toscane dell'architetto. L'aver dato voce al pensiero di Michelucci pone il lettore nella condizione di lettore privilegiato di fronte a una grande, intensa, lezione in fieri, i cui toni caldi e severi appassionano e ammoniscono, come sempre accade al cospetto dei maestri. E come per tutti i maestri ascoltati attraverso i secoli, è difficile parlare della sua attualità perché il suo essere fuori dal tempo e, insieme, l'appartenere a un mondo passato (il divario culturale è sproporzionato rispetto a quello temporale), lo rende simultaneamente vicino e lontano alla nostra epoca. Così, se è vero che l'idea del progetto in sezione è uno dei lasciti michelucciani più vivi consegnati alla Scuola fiorentina e la sua teorizzazione arricchisce e consolida una pratica diffusa anche fuori dall'ambito toscano, l'originario aspetto umanitario



e sociale di questo approccio è andato perduto. E se Michelucci pensava ad un'architettura "aperta", in continuo mutamento come le esigenze dei suoi abitanti, oggi gli architetti oppongono alla consapevolezza che le proprie fabbriche non diventeranno rovine archeologiche, la realizzazione di "oggetti" di pura arte (come scrive Rafael Moneo a proposito di Frank Gehry) nella speranza di una tutela futura che ne cristallizzi l'immagine primigenia. Penso che in un'epoca caratterizzata dalla ricerca del difficile equilibrio fra globalizzazione e naturale senso di appartenenza dell'uomo ai propri luoghi di origine, la validità attuale del pensiero di Michelucci risieda nella tensione che esso esprime fra passato e futuro, tensione elaborata attraverso un percorso teorico che risale alle radici della cultura toscana ("Tutta la Toscana è Giotto", egli afferma) per approdare ad una concezione dell'architettura, della città, e infine del mondo, improntata alla libera circolazione degli uomini e delle loro idee. Gli scritti raccolti e interpretati da Francesca Privitera hanno anche questo merito: di rispondere al provincialismo di chi, da una parte, considera la memoria una zavorra per il progresso e di chi, dall'altra, ne fa uno strumento di sterile conservazione.

Francesca Mugnai

AND - Tirana Architettura Balcanica
DNA Editrice Firenze
ISSN 1723-9990

Nata nel 2003, AND si pone l'obiettivo di creare dibattito ed arricchimento su temi di attualità nel panorama architettonico italiano ed internazionale partendo dal confronto "attivo" tra due grandi tematiche/filoni progettuali/personaggi/tendenze culturali, diversi di numero in numero, dal cui accostamento scaturisce un flusso di idee ed interpretazioni innovative, linee di sviluppo di un dibattito più ampio. Un confronto filtrato dallo sguardo dell'architetto, ma non solo: le letture sono affidate di volta in volta, oltre che all'analisi critica degli "addetti ai lavori", anche al racconto per suggestioni, parole, immagini di uno scrittore e di un artista o fotografo. I due filoni principali sono collegati da una parte centrale – AND – che funge da congiunzione e fulcro concettuale, proponendo spunti per successivi approfondimenti, link con tematiche collegate, occasioni di dibattito. Segnato il passo del numero 10, AND si rinnova, presentandosi in un diverso formato, più maneggevole, con una nuova veste grafica ed un nuovo logo, ma soprattutto un nuovo modo di parlare d'architettura e fare comunicazione quindi nuova visione editoriale, ma sulle basi ed i contenuti tipici dell'entusiasmo e della voglia di "racconto" che ha dato l'avvio al primo numero nel dicembre 2003.

Esiste un momento in cui si sente la necessità di svolgere e confrontarsi con il cambiamento. Si acquisiscono nel tempo una coscienza ed un equilibrio tali da riuscire a fondere novità e passato con prospettive e linguaggi inediti.

Questo numero rappresenta la necessità di svolta, di crescita capace di accettare sia le inevitabili critiche che i plausi come risorsa della vitalità del 'dibattito' da sempre cercato dalla rivista. La novità che più di ogni altra rappresenta AND e ne sintetizza la vocazione originaria è la sua nuova sede in via degli Artisti 18 rosso a Firenze. Un luogo di lavoro, ma non solo. Una sede, uno spazio di narrazione dell'architettura attraverso forme di comunicazione annoverate nel contenitore della 'creatività', grazie alle quali parlare di architettura, allontanandosi però dalla stretta appartenenza alla disciplina. Si materializza quel luogo di multidisciplinarietà ricercato fin dal primo numero.

La prima uscita di questo passaggio esistenziale accoglie temi che nei prossimi anni saranno di grande novità e attualità: Tirana AND Architettura Balcanica. È affascinante leggere la voglia di 'novità' a Tirana come in tutti i Balcani, abbinata alla ricerca di quella lucidità che, pur soppressa da anni ed anni di occultamento culturale, ha permesso la coesistenza di appartenenze diverse e spesso contraddittorie. Fatós Dingo nel suo articolo ci indica una chiave di lettura metaforica estremamente stimolante: «proviamo ad immaginare la città come un corpo con linee, curve, corsi, fiumi e colori. Nei Balcani luoghi e corpi sono intercambiabili [...] l'attaccamento al 'luogo' fisico fa nascere la sensazione di viverlo come estensione spaziale del proprio 'corpo' concreto e metaforico».

La domanda centrale per capire e dare un contributo culturale sta proprio nell'interrogativo su 'come' la modernità potrà trovare forme di coesistenza sostenibili con questi luoghi così complessi e «vissuti come estensioni del corpo». Ed infine: la modernità è verticale? E di conseguenza la modernità è solo autoreferenziale? Domande retoriche, ma non del tutto. Certo il pericolo è sempre in agguato anche in ambienti all'avanguardia come quello della capitale albanese, come dimostra il risultato di qualche concorso, anche molto recente. L'articolo di Albana Tollucci dimostra però come sia diffusa una certa sensibilità progettuale contro un "chiasso" architettonico spesso di maniera. La figura caratteristica di Edi Rama si staglia con una visione proiettata verso il futuro, avendo saputo dare 'colore' ad una appartenenza distrutta e calpestate. In un mondo in cui tutto divide e crea antagonismo, una pennellata di colore può essere un modo per 'velare' l'unitarietà aree geografiche più ampie dei Balcani: l'Europa, il resto del mondo.

Ulisse Tramonti

Paolo Zermari

A new Citadel for the dialogue with Eastern Orthodox Churches by Francesca Mugnai

(page 10)



The conception of a world constituted by the two western and eastern halves, tenaciously withstands the passing of centuries, surviving to geopolitical changes and to the acquisition of the exact geographical notion of the planet. It is as if, despite the exciting technological vortex that mixes the individuals (it is said that peoples don't exist almost any longer), partly shortening the cultural distances, partly producing great misunderstandings, with regard to the concepts of West and East, in the common imaginary a geographical configuration of the world similar to the late Ancient representations prevailed, when the Mediterranean was the centre of the Earth, Africa was unexplored in a large extent and America and Oceania were unknown. Or when the political distinction between East and West (even though their antithesis is a Greek invention) was realized, sanctioning for the first time the existence of a double soul of the Mediterranean Sea.

East and West, with their gradations and summary distinctions (Near, Middle, Far East; old Europe, New World), first of all are mind places, with their labile, uncertain, relative boundaries, two concepts that can exist only the one by reason of the other; their opposition a reassuring idea that paradoxically offers a possibility of belonging to a wide slice of mankind.

In the project of Bari Citadel Paolo Zermari faces the theme of a sacred architecture as a place of ecumenical meeting of the Catholic West and the Orthodox East. The occasion is the competition announced within the Venice X Biennale (2006). Competitors were asked to plan a great religious complex destined to the theological dialogue between Catholics and Orthodox, therefore able to host a church, a theological faculty and various buildings for the pilgrims reception. The chosen site is Punta Perotti, today known for the knocked down "eco-monsters", but once pilgrimage destination, being the place where the boat carrying St. Nicola's relics berthed. The announcement also requested to complete the Waterfront by creating a "sacred path" from the Citadel to St. Nicola's basilica, in order to revive the old tradition of processions along the coast.

Zermari plans a city excavated in the ground, whose regular lots clump around the two main road axes linking the soil level with the central place and forming a cardinal points oriented cross. As a centripetal strength the temple, a square base prism placed in the centre of the cross, in the lowest point of the excavation, attracts all the other buildings sloping down to the church without a strict regularity. Only the top of the temple reaches the ground level, but it doesn't overcome it. Each of the quadrants formed by the cross coincides with a functional sector of the complex, so that walking clockwise along the central place, starting from the north-eastern quadrant, where is the hotel and the Auditorium, one meets the convent, the faculty of Theology, the pilgrims Auberges and the information office.

Maybe owing to its theoretical nature, favoured by the theme and the competition occasion, this project well represents the Emilian architect's whole work, not only because at a first glance one can notice some of his recurring themes (the excavation, the varied repetition of a serial element, the cross as a religious symbol and Cartesian sign), but for the great evocative power, since ever peculiar to Zermari's architecture and here reaching its apex out of the manifold meanings traceable in the Citadel plan.

This precious cleverness at translating into architecture that interlacement of past and present, of history and myth, of truth and deformation, which is memory, is not followed by a proliferation of signs, rather being born from an articulated and intuitive conceptual elaboration lying in the synthetic reduction of the architectural form into "figures", whose multiple meanings makes the project *architecture parlante*. The more architecture "speaks", the more the sign gets cleaner and incisive. And the more the figure dries up, the more it gets nearer to the representation of the starting general concept ("the cross", not "a cross") becoming so emblematic to be icon and mirror of the historical and cultural context the architect was suggested by. Since architecture itself belongs to the world evoked through figures by architecture, rather than "to be" the other architectures (according to Grassi's tautology), it "represents" them. So the reference to architecture (to a type, to a model, to a fragment or to a detail) occurs by means of an image fixing its general principles and shedding what is transitory. In such sense it is significant that Zermari avoids the quotation, too immediate, too temporally determined, to be part of a program intended to represent the permanent characters of architecture, therefore preferring the allusion.

The project of the Bari Citadel, symbol place of the dialogue between Catholics and Orthodox, seems to be suggested by the idea of representing the overcoming of a double dualism: the historical-cultural one, implicit in the possibility of a meeting between Western and Eastern Christians, and the philosophical dualism constituted by the subjects "God" and "man", the union of which the Christian creed is based on. The expression of the overcoming is committed to a figure that, at the various levels of reading, always has two meanings, also antithetical or belonging to different conceptual planes, the union of which is realized by the figure itself. Such figure is the Christian cross.

How the East meets the West. Carved in the ground near the sea, the symbol of Christianity is also a metaphor of the interconfessional dialogue. The cross

at Punta Perotti, intersected by a square, appears in its entirety only if seen by the sky, as a print of the star of Bethlehem fallen on the Earth to show the new "Magi" (in the sense Benozzo Gozzoli gave this word) the way. Formed by different height square elements, it also refers to the orthodox East through the image of an ancient mosaic floor.

How the past joins the present. If the plan, with its regular lots and orthogonal roads, alluding to classical Greece or to the muratiani Bari, is set in the sign of a historical continuity, its frayed and sunk-in the ground grid compares the Citadel with archaeological ruins, making continuity less trite because intended to overcome the gap between past and present.

How architecture merges into nature. The altimetrical movements and the fractures originated on the earth crust by buildings and roads of this hidden city suggest the analogy with the effects of a slow geological phenomenon. Assuming the image of nature, architecture, yet free from mimetic purposes, relies on the model of stone carved hypogeal churches at Lalibela (Ethiopia), therefore referring to another great pilgrimage destination.

How heavens descend on earth. The excavation is a shelter. It rescues the Citadel from the noise of the profane world and from the outrageous comparison with the dreary skeletons at Punta Perotti. The excavation denies any interference on the horizon line, that remains the only slender contact point between the ground and the sky, rarefied and elusive as the idea of God is to the human mind. The excavation is like an enclosure which conceals and protects the sacredness of this place, alluding to the divine presence without showing it, so realizing through architecture what is committed to iconostasis in the orthodox churches.

"The sanctuary doors were closed, the curtain was slowly drawn, and a voice, mysteriously subdued, uttered some word from it. Tears, that she could not herself have explained, rose to Natasha's eyes, and a feeling of joyful agitation came upon her." (L. N. Tolsto, *War and Peace*)

Alberto Breschi

A "self-replicating" installation by Edoardo Cesàro

(page 22)



Many years ago, Philip Kindred Dick wrote a short story entitled "Do androids dream of electric sheep?", thus setting out a deeply existentialist subject, in the history of science fiction: what is the difference between a human being and an animal, therefore, between animal life, also called organic life, and artificial life, which is inorganic and self-replicating.

The author answered the question in a very schizoid and anxious way.

Surely, he said, it is all about empathy, the ability to feel what other people feel.

That is the most significant element of difference between what can be considered "human" and what, instead, is not, even if we

must say that one could also hope to find a hidden spark of unpredictability in the innermost depths of an artificial neural tissue, which have endless interconnections. Let's try to figure out a plan for a new area of a city, as the installation of a fragment of a self-replicating city, designed with the help of the genetic memory of the host city. Installing a culture of an artificial tissue means installing a bundle of starting cells into an externally stratified host tissue. Those cells become initially assimilated in order to form an extremely thick and unstable aggregation.

Then, the same cells expand in quick succession, replicating and organizing themselves, also absorbing external stimuli, in order to finally settle down in a more coherent and stable pattern.

Self-organization of open systems is a strange concept, which has been applied to various phenomena in the field of research, from spontaneous folding of biological molecules to the creation of social structures, from aggregating and synchronic behaviour in fish shoals and bird flocks, to the problematic question of artificial intelligence.

Nowadays, cities are made of vital evolving tissues, but also of dead ones.

These straps and wounds on the urban "continuum", could be technically defined as "urban voids".

The lack of material, the "urban void" resulting from the divestment of an industrial area called "Ex-Saica", shows itself as an unresolved issue, on the fringe of historical and urban complexity, in the Sardinian town of Alghero.

The historical nucleus of the town, seems to be planimetrically imprisoned and compressed inside the entrenched city walls.

Nonetheless, the element of slavery represented by city walls, has also been a great propelling force towards the spontaneous creation of an incredibly thick fabric, full of architectural events, both with a calculated and casual effect.

This time process, made of stratifications and erosions, apparently aims at a frantic search for space, being in a situation of massive congestion.

That is where we can find the main essence of the extreme beauty and poetic vagueness of so many seaside towns.

A place lingering between earth and sea, with superlevation of city walls and low per-

spective of shoreline and dockland, emerges as a starting place, like a distant horizon of events, from which a definite movement of the new town office district could be laid down, in terms of both time and space.

A sort of new artificial "brain" of the town takes shape, rising unrelentingly, as like it happens in a Computerized Axial Tomography.

The plans for the project, from ground level to external coverings, should be seen as in an animated sequence, in quick succession.

That is the only way of understanding how the progressive increase in relational density among the bodies of factories seen as neuronal cells, like linking vital points, is aimed at the creation of a life plan (our thought casually goes to the old guru Giovanni Michelucci).

The result is a continuous and vibrating horizon, showing a substantial higher unity of the new fabric with the rest of the city.

A substantial holistic unity of the neural body shows itself in its planned circadian exploitation.

From dawn to sunset and still later on, till late at night, the town "climbs up", carrying in itself its existentialist and human material.

Then, it goes down unrelentlessly, stopping and then starting back again, working its way and creeping in the interstices, deeply breathing in the open spaces and squares of a unitarian magmatic block, which has been endlessly dug-out and corroded.

The physical boundary represented by city walls, has been replicated, as in an echo, in the external compactness of the new installation/plant, which, according to an explosive sort of dynamics, "pours out" its spatial complexity towards an internal core, or even more than one, taking the shape of a visceral tangle, thus embodying the mediterranean poetics of the labyrinthine city.

Nonetheless, different souls seem to have melted into this project, in the shape of thoughts or memories: the archetypal southern spirit of the Minoan labyrinth-fortress mingles with the Sumerian directional plate, dominated on the inside by the Ziqqurat. The whole thing becomes softened in the blurred outline of a modern and sentimental Buenos Aires, as the city described by Borges, a labyrinthine and highly imaginative city of the mind, vague, undefined and "quantic".

The substantial property of the replicating installation is its capacity of preserving the genetic memory of the host environment.

That memory, which belongs to the last generation of urban fabrics, has been built on the entire recollections of the town of Alghero.

The "genes" of the town are surely kept inside its most ancient core, which is a palpating centre of information, a kind of cellular nucleus.

Genetic memory comprises by definition an informational outfit, which is not related to the exterior of its buildings, or to different cultural layers traceable in them, but to spatial and interstitial links created by time.

The spatial memory of Alghero has been sublimated and synthesized in a whole multiform concept: an "endless and endlessly inter-connected porosity".

In 1926, mathematician Karl Menger, exploring the notion of topologic dimension, formulated a fractal mathematical model, called "Menger's Sponge", taking inspiration from natural models of growth and self-replication.

The sponge has been generated by splitting a cube-shaped starting block and subtracting cubic elements, which are the result of an endless subdivision, in a microscopic direction.

The main feature of the sponge is what can be called self-similarity of its spatial structure, that is to say, an original matter, pervaded by a multiple porosity made of voids, themselves also hosting endlessly porous spaces.

Another topological property of Menger's sponge is the fact that it is enclosed inside an infinitely deep expanse.

A fundamental alchemic and ermetic principle says so: "What is over is also under".

A mirror-like link, made of multiple meanings and workings, connects macrocosm with microcosm, a portion with the whole, the detail with the overall view.

If we try to project metaphysical notions into onomorphism and self-similarity of a fractal mathematical model, we will understand the anthropological implications connecting a contemporary form of spatialness to a universal mental dimension, which is really old.

The self-similarity of the sponge becomes a property of spontaneous replication of space and matter at the same time.

Two lines of research alternate in this project: the search for similarity between space and matter. Hence the self-replication of the project.

The same material, the yellow sandstone, enveloping and covering the vertical and horizontal surfaces of the installation, undergoes a process of endless porosity and erosion, from the mute firmness of blind walls, to the open-work coming from Catalan influences, carrying in itself the stylized shape of coral, linked to an important and intense handicraft production, which is a historical feature of Alghero and its neighbouring countryside.

The image of coral, in its infinitesimal and mathematical use, repeated according to self-similarity schemes, brings with itself the typical natural characteristics of an organism: the social scheme of a colony, self-replication inside the vital cycle, branched mineral architecture (inorganic body), hosting flabby octopuses, with its intrinsic internal porosity.

As aforesaid, the installation of the office district revolves around itself, like a brain tissue infinitely porous, both in its spatial and temporal circumvolutions, both in the sublimation of its continuous matter, rarefied till reaching a symbolic metamorphosis of its more infinitesimal component.

A great replicating brain, a great plant, hosts inside itself the birth of a second generation brain, and, in that sense, it can be considered self-replicating.

An element outside the scale emerges on the compact fabric of the office district,

even stemming from it, elevating and opening its way towards the sea, with a great square crossed by water.

A sort of cybernetic building, with a great Cyclopean eye-screen, which can be seen as a place of information, even if, not only that.

The great eye, looking towards the sea, directly links the building with cosmic and atmospheric events, following an ancestral urban scheme which can be traced back to those puzzling and mysterious ancient observers of the sky, such as the Pyramids, the Ziqqrats, the Mounds, the Stone Circles.

Some theories relate those marvels of the past, as different expressions of a whole primordial civilization, highly developed and elevated, especially from a technological and cultural point of view.

Prompted by emotional suggestions, we are gradually slipping into visions of the future, with urban conglomerations living like artificial creatures, observing, thinking, and finally dreaming (electric sheep?).

Maria Grazia Eccheli Riccardo Campagnola e Abbas Gharib

The Amitis's sight by Michelangelo Pivetta

(page 34)



"The scenery of Tabriz is characterized by brightly coloured mountain, preceded by lemony yellow slopes, a discreet white wine and a disgusting beer; bazaars spreading for kilometers with beautiful brick vaults; a new municipal garden (...). You'll see ancient monuments: the ruins of the famous Pale Blue Mosque, clad with XV century mosaics..."

This brief however complete description, that has been taken from the pocket book of Robert Byron, written back in the thirties and published in the famous "On the Road to Oxiana", represents, together with the Marco Polo's one "Il Milione", one the clearest descriptions of the town of

Tabriz and its surrounding landscape.

The interpretation of the project for the new *International Carpet Trade Center*, that E.C. has worked together with the Persian architect A.G., really begins from there; from the intimate and direct acknowledgment of the place, it's history and the strong images that carried through by time, a time origin of civilization, geographical and cultural watershed between the east and the west. The crossing and the juxtapositions are soft (the epic of the carpet, intended both as an artistic communicative tool) but here they become the matrix of an unique richness which intersects and interacts with the gardens, the nature and the dominance of man over the adversities of the place.

The human being will to create special spaces used for it's own pleasure and well being, also in very unfavourable situations, has gave birth to extraordinary, almost mythical places.

The holistic Zoroastrian subdivision of the Garden of Babylon into areas linked to the natural components-water, earth, wind and fire- finds it's implementation in this project as it has always found it in the geometrical patterns of the carpets themselves, following a intellectual parallelism that exhibits discontinuity only in the natural variation of scale. The garden terraces, on which Amitis, Nabucodonosor's favourite in the harem, used to rest her view from the difficulties of her mortal life, in the *Carpet Trade Center* become the ancestral development of the functional necessities of a complex and articulated program.

The memories of the famous Persian bazaars, it is reinvented by the movement created by the architectural decomposition of the buildings above the terraces/basement. Such a pragmatic sequence of structures is articulated by the presence of connected paths, real roads rhythmically overpowered by dropped arches, that besides having it's purpose as an instrument of interconnection and relation between different spaces, they become, like in the bazaars of Tabriz narrated by Polo, the perfect space for commerce following the logic of constant permeability and contiguity between open and closed spaces.

Geometrically, the rolling out on plan of this tri-dimensional texture, confronts itself with the location of the chosen area, placed between the outskirts of the town, that developed itself in an uncontrolled and undefined way, and the natural external environment that, because of it's morphological characteristics, has opened the way to interesting tri-dimensional solutions. Therefore the controlled rotations of the plans and the idea of positioning between the bazaars and the ground, a basement, perforated precisely in a way to allow the eye to follow the vertical section of the structure. An important extra layer that emphasize the distinction between what is nature and what is man-made.

The grid spacing created get it's inspiration from the historic significance of the number four. In the design of the eight courtyards, real constant rule found in the Persian gardens and not a simple game between positive and negative spaces, you'll find expressed the historical patterns that forms the composition. The water, the wall, the flora and the pavilion are elements without which the spaces would not only lose it's physical significance but also it's metaphysical and ideal

components. Everything should recall to the principle necessities of life, created and sustained by water, protected from the winds by the quadrilateral walls, the garden of pomegranate tress are the goods and the pavillion is where all of this is displayed in front of man.

The project for the *International Carpet Trade Center* of Tabriz, probably represents a repeated but well travelled path of the research for the opportunity to show the fundamental exercise of *doing architecture*. In it you could clearly see an unchanged ideal, different from the nowadays generalized, but dramatically general effect of the persistent intrusion of modern techniques, used repeatedly, not as a guiding element in within a well defined pattern, but on the contrary as a definition of form. From this the project clearly detaches it self, defining rather something *post-contemporary*, free from all preconceived limits of form, following although, rigorously all of those fundamental rules belonging to the sphere of knowledge and respect of spaces, which is *Architecture* and that should be at least at the same level to the one that was previously seen by the Anitlis's eyes.

Gianugo Polesello

Construtive plan and unity conception by Eleonora Mantese

(page 40)



Without any doubt the projects conceived by Gianugo Polesello, largely rely, as for their constructive thrust, on the relevance of "the great plan": he gave full witness of his attitude as *Plantator* both in his open minded activity as projects author, as well as a masterly lecturer at the Architecture School of Venice and in other universities over the world. I would like to utilize these short remarks in order to identify the roots of this "plant". This will allow to understand the logical, constructive and poetic course that Gianugo Polesello conveys to the School. In fact he always conceived the school as a universal body where universal ideas

and technical knowledge find a merging point.

The words that he used are helpful in this effort: "The plan is not only the orizontal section of an architecture, it is in fact the utmost idea of the architecture. It has a meaning only if it allows to catch the possibilities of the perceptible shapes, although it is'nt a perceptible shape.

The plan is a concrete emblem of the architecture".

I try to interpret, even in a short writing, his language that, from time to time, can be often complex, sometimes apodictical, sometimes poetically enigmatic. Gianugo Polesello adopts such language both when he gives lectures and also in the icastic papers accompanying his projects.

Such papers are a conceptual description of the project but also represent a kind of red thread that reels off and connects a project to another with astonishing continuity and coherence.

The emblem, in his latin meaning, encompasses the significance of the allegory, of a symbol.

In his definition of a plan, he associates the allegoric or symbolic appearance to the concreteness.

By doing such association he intends to trasmit with a firm straitness the idea of the plan with the idea of the building and the inherent measures and proportions.

Polesello considers very keenly the teaching of Jean Nicolas Louis Durand and does it with a constructive outlook.

He does not accept the criticism that many turn to the french architect, as he considers a superficial appraisal to blame him for a supposed geometrical proceeding. Polesello also rejects the criticism of those that feel that his proceeding incurs the risk of repetition as it does not imply differences.

Polesello invites to give more attention to the *concept of composition-construction of buildings through buildings*.

This is the principle that Polesello investigates in the works of architecture by J. N. L. Durand and that he assumes as if they were his own.

During a lecture given in 1982 on the principles of the architecture and of the teaching of Durand, Polesello explains the attitude by wich he adopts the lesson of the french architect.

The lesson was divided in four parts and in the first of them he affirms: "You have in mind the system of Monge and the system that Durand suggests to the architects in order to design their projects: the plan as an orizontal section, the vertical plan as a projection of the elements, the vertical section".

Well, between the representation of the project that corresponds to the project and the realized construction, in the domaine of the architecture, there is always a substantial identity.

His identity is mostly due to the simplicity of the object that is going to be represented and to reduction to the "simple" of the object itself.

The "manoeuvrability" becomes determining as far as the complexity of the operation concerns.

Furthermore, this "simple" requires a drastic reduction of the architectural

manyfold and a corresponding reduction of the elements that diverge from the architectural pattern assumed as model.

It is not possible to add elements that are not pertaining to the object under examination.

The object must be cleaned from every distracting element, or better said, of every cheeky element ("non pertaing").

This procedure does not belong to a peculiar historical section (section has in this case an historical meaning: the roman empire architecture, the classical greek architecture and so on) but she belongs, on the contrary, to an architecture which embodies the reasons and the controls of the rationality as if they were her own but with a mark of distinctiveness.

Any architect that strongly aims to the abstraction of the concepts and to the translation of his work into the teory, places his thinking between the reality and the memory with a transverse meaning.

The reference to Polesello evokes old codes, however shared in all times.

These are codes that communicate his archetype value.

The thought evolves on two stages, that are interconnected: that of the aesthetic speculation and that of the critical reflection.

The method consists on the starting from precisely identified facts concerning the architecture and then to draw from them a general law and after to proceed toward their reinterpretation.

During his lecture on Durand, Polesello refers to the links that bind a procedure for elementary types with their interconnection to a way of projecting that derives her possibility of being used from the turning up of instruments that had been deduced and combined in a whole.

The idea of unity deduced from the lesson of Quatremère de Quincy is cogent in the Polesello's projects: "The unity is the foremost condition of any work, as it derives it's principle from the unity of our soul... I can hear more songs, more speeches simultaneously, but I can pay attention just to one".

Is this a sentence by Quatremère or by Polesello? She belongs to both.

Every work must be conceived, defined and realized according to the principle of unity. It is a matter, as for Quatremère de Quincy, of performing, among all objects, such a significant combination so that nothing else can be subtracted or added.

The way through which Polesello implements the *ars combinatoria*, goes through countless histories of cities and architectures.

There is always a personal interpretation of the town, not only as a background of his architecture but within his architecture.

This denies casual and possible superficial or mechanical interpretations of his works. On the contrary it should be regarded as an *ars poetica*, although he often used to disguise himself as an engineer and to describe his architectures as *static machines*.

But Polesello wears such dress in the cities also when, more rarely, he works within the rural nature of a site; under these circumstances the town becomes landscape according to a noble meaning of this word.

We assume the project for the University campus of Las Palmas de Gran Canaria as paradigmatic in order to demonstrate the complexity of the compositive, constructive, urban and aesthetic approach of G. Polesello, even through similar reasons of his compositive and constructive attitude may be found in many other projects.

First of all, as always, the site: in this case, not only the real site of Las Palmas but also the imaginative and figurative meaning of the travel, of the departure toward the new world, the detachment onward to the ocean, as very sensitively writes Giusa Marcialis in the last issue of the review *Phalaris*, (N.20) and that was devoted to the theme "Architecture and abstraction".

Perhaps exactly for this condition of an extreme site adjacent to the ocean, the architecture of the campus becomes a naval architecture.

The paradoxical attitude of Polesello, that is subtly intrinsic of his way of arguing, induces to image him like Fitzgarraldo when he carries his ship against every adversity.

The concept of the project confines with the topographic and architectural performance run by Secondino Suazo when building the seminar in the 1940: an architecture that confronts her dimension with a territory facing the sea and the town of Las Palmas.

The Suazo's building does not accept to be shaped along the slopes but creates his own ground.

This work of modelling the soil is interpreted by Polesello according to the techniques of the military architecture.

The Seminar has a frontline of 160 meters and this measure becomes the reference scale of the Polesello project.

Also the visual and geometric dimension that can be caught from a byrd-eye view of the campus, suggests to reiterate new architectural unities, that recapture the intervention made by Suazo.

The first operation is that to define a general plan and to project the inner architectures.

The general plan gathers, in this case, a foundation value that defies both the existing architecture and the larger territorial scale of the oceanic outsiight. The general unity is based on a squared area with 150 mt. side that contains other partial unities.

There is a cross setting that proposes a simple organisation plan: half of the squared area is occupied by two blocks of four modules each and the second half occupied by two garden squares.

The topography of the site allows only limited orizontal sets so that the four plat-forms lies at different heights.

A further composition proceeds from the triangular garden, shaped by two arbour shaped galleries that direct toward the open theater.

On the project's report it is possible to understand how strong is the will of general unity which contains the partial unities.

According to his own declared intention, the principles inspiring Quatremère are opposite to those of Viollet-le-Duc as he keeps a strong engagement about the aesthetic.

The frontal colonnade separated in two symmetrical stretches, the rows of columns that, by entering within the eight modules, become a visual measure of the many architectural unities.

Certainly there is his constant apprehension to set an order in the shape of the *machina* but also there is a will to transfer, to really imagine another world where the columns perform in the same time the role of outstanding elements but, also, by some desired 'ambiguity', 'the role of technological, sculptoreal or symbolic items strengthened by the bleu colour.

Polesello aims at the same researched ambiguity in the connection with landscape where the baffle scenes recall the wish that they come to support with the complicity of the architecture an outboursting vegetation.

The G. Polesello's work, through his "oldfashioned feature" that he pursued, as writes Massimo Cacciari in the foreword to the monography dedicated to him, appears both old and well actual.

This is due to the clear basical force that steers the power of buildings and of their shapes far beyond any formalism.

It is a very significant lesson and it will become more and more important in these times where gratuitous inventions are prevailing.

Polesello is an architect that produces space but in meantime he fulfills the hardest task for an architect, that of producing time and the time in the architecture is produced by projects with a tight logic.

His projects are not the product of a common language but, instead, they represent principles coming from ideals, aesthetic and constructive nesses.

Traslation by Bruno Gerolimitto

The impossible in Gianugo Polesello by Gundula Rakowitz

(page 48)



Architecture is at first construction. Therefore the plan in architecture is at first the construction of the plan itself, from itself.

The plan as generatrix, said Gianugo Polesello referring to Le Corbusier and his image of the hand of the architect holding the hand of the engineer. However, architecture also reveals the indigency of the architect compared to the painter or the sculptor, as Polesello wrote in one of his sketch books quoting Quatremère de Quincy: while the painter and the sculptor compose and execute out of themselves, which means that the ideas and means come out of the author himself, this is not allowed to the architects. But they are the ones who are able to 'see'.

In his sketch books Polesello writes: "the plan/the horizontal section in architecture, the projection on plan/ground or the plan/the horizontal section in architecture starting from the ground, from the operation on the ground and inside the round. The rooting of architecture on the ground establishes a localized principle; the plan as a kind of interface between architecture and ground, beginning from the ground ... finishing in the plan".

The plan is only a horizontal section and at the same time it goes beyond the idea of architecture: the multitude in Polesello. Nothing more. Nothing less.

Therefore the plan is substantially a problem of section.

Consequently the vertical section in specific cases can become a plan. Simply displace the "point of view", turn the upside down, the left and the right, the view from the top with the view from the side etc.

What remains is the problem of the point of view.

So the horizontality and the verticality are interchangeable. Thinking of the plan in architecture means simultaneously thinking of the opportunity to change the horizontal section with the vertical section.

To construct in Cartesian sense the plan as a horizontal section means to construct the vertical section inside a geometrical problem. The eye of the mind is able to see the unity of the opposites together with different "point of views". The plan is not meta-plan, it is not meta-physics. An architecture is always constructed by means of architecture. Therefore never forget the relation with the ground. The plan/the horizontal section starts from the ground, sets its roots in it, following a principle which identifies the place. During the operations on the ground, inside the ground, while modelling and caressing the ground, architecture puts its roots, becomes earth, the idea becomes 'flesh'.

The plan is the interface between architecture and ground, interface which obtains the whole visibility in the façade. Polesello calls the façade diaphragm, figure

of limit. Not merely a cross-reference to empty materiality, but to between out/plan and plan of a double projection, of the inside and the outside resulting into exchange. The interior is the exterior of an interior and the exterior is the interior of the exterior. Leibnizian fold? Fold of a fold? Knowing that the partial units are functionally for the general unit and that this fact cannot be presupposed, there cannot be a preestablished harmony, but a relation between composition and construction. Therefore the plan is a problem of composition, of dimension and measure within the relation between figures and their links, of compositive obsession and compositive sensibility.

This is the concept of plan in Gianugo Polesello.

While observing the sequence of Polesello's sketches of the triangular plan it is possible to "follow" how he tries, operates and does poetically wherever it is possible to find the release, the 'surplus value' of architecture. The triangle as the geometrical figure with less angles represents the most intriguing figure, the most complex in its simplicity and essentiality. In an intentionally diachronical way we can look at his project 'Zeus' for the competition of the Parliament at Montecitorio in Rome in 1964 and his two Venetian projects, one for west Venice in 1985 and the other for the Italian Pavilion at the 1988 Biennale, until his early project of the Sea establishment at Lignano in 1961, including his very last project which also represents a triangular plan at which during the composition/ideation I personally and directly participated, the so called 'Dragonfly' as an imaginary landmark-architecture or a very light 'metropolitan sculpture', designed by four hands during a project-seminary in 2001 at the Canary Islands. And his self-portrait hidden behind a shield formed by various triangles is intricate, intense, dense, saturated: not in antithesis, not in contradiction, but in a perfect dialectics with the preceding pages: simple and precise signs which increase the value of the white and the empty surrounding it.

Within the Gianugo Polesello's sketch books: How is it possible to get into an intimate sphere?

The sensibility is not enough in such a violent act.

When I look at them to study, my first reaction is closing them, touching them and smelling them, and reading them over and over again with thousands of pauses, what I am left with is thousands of visible smiles, thousands of invisible tears. Every day in the most absolute distance and absence from this great person, paradoxically makes the nearness increase. And increases also the wish of silence. In *Le secret professionnel* in *Poésie critique* Jean Cocteau writes: " *We all have nostalgia of the pages missing in the Holy Scriptures, those related to the fall of the angels, the birth of the giants, their progeny, the crimes of Lucifer ... The fall of the angels can be translated in this way: the fall of the angels. The sphere is made of an amalgam of angles. For the angles, for the points the force is dissipated. This is the reason of the architecture of the pyramids. The fall of the angles means therefore ideal sphere, disappearance of divine force, appearance of the conventional, of the human*".

The missing Holy Scriptures correspond to the endless blank pages in the Polesello's sketch books, intentionally left empty for the words to be said again, for the projects to be done, for the thoughts to be thought. The blank pages are as a potential full, in fieri, a poetical doing.

His wish is not only to mix times, but to do poetically without temporal bonds.

Architecture as an impossible dimension where the relations between high – down, in front of – behind and therefore at first and afterwards are indistinguishable because of the specularity of the superior and inferior, horizontal and vertical view.

*How should we face the problem of the Gianugo Polesello's sketch books? Maybe by paraphrasing the words of Daniel Barenboim in his book *La musica sveglia il tempo: if I try to speak about the architecture of Gianugo Polesello, it is because the impossible has always attracted me more than the difficult.**

Renato Rizzi

with Pro. Iec.O. and Planning&Consulting John Paul II center in Cracow by Renato Rizzi

(page 58)



Do not fear: with these words the Pope John Paul II begins his papacy on the 22nd of October 1978. The same words call us to confront this architectural project. The beginning is always shrouded by fear. (Bożan, Kłora Leży u Początku, Fear is in the beginning, a poem by Karol Wojtyła). This is the preamble to the project. The strategy of the project cannot therefore set aside a triple awareness of knowledge. A - from the thinking of John Paul II, B -

from the thinking on Architecture (contemporary), C - from the thinking on the city (contemporary) of Krakow: For each ambit is individualized three principal points.

A John Paul II.

1 - The metaphysics of the person: the deep wonder regarding the dignity of man.

2 - The community as Ecclesia: (assembly), expression of the values of identity.

- 3 - Homo imago Dei: the contemplation of the countenance of Christ in the interiority of the person.
B - Architecture (contemporary).
1 - Anti-metaphysics: prevailing in pragmatism.
2 - Anti-representative: prevailing in functionalism.
3 - Self-referential: prevailing in individualism.
C - Krakow (contemporary).
1 - A-morphic: having lost its figure.
2 - A-theological: having abandoned its metaphysical dimension.
3 - A-critical: having lost its sense.

The opposing contradiction between contemporary thought and theological-philosophical thought (A) (Fides et Ratio) of John Paul II is thus apparently evident. It is in this very fracture that acts the St John's wedge "do not fear" : not to split but to unite, as a bridge, immanence and transcendence, aesthetic and meta-physical, pragmatism and representation, individual and universal. The thinking about Architecture has to convert to:

- B*
1 - Metaphysical: for a space of contemplation.
2 - Representative: for a space of universal interiority.
3 - Objective: for a space of the aesthetic.

In this way our glance on the city will inquire about the evolution of the figurative structures of Krakow : from the beginning to our time. We can individuate therefore three topics.

- 1 - The original structure.
2 - The fortifications of the 19th century.
3 - The contemporary dissolution.

In this perspective (A+B*+C*) the project seeks its own origins in history, in memory, in symbols, in the shapes of Krakow and in its landscape. In fact, between the original figure (Vistola-Wawel-walled city) and that of the periphery, emerges the constellation of 19th century fortifications. The concentric and punctiform structure of the fortifications seems to anticipate the dissolution of the city. Instead, every figure of fortification keeps in itself two principles : the direction (the horizontal relationship) with the centre and the disposition (the vertical relationship) of the site. In fact, it roots itself in the site, accentuating its morphogenetic character. The architecture oscillates between what is below and what is above, carrying in every point of the territory its proper figurative identity. The fortifications establishes therefore a dense system of visual relationships and formal hierarchies to protect the centre without, however, imposing superstructures that are imperative or invasive.

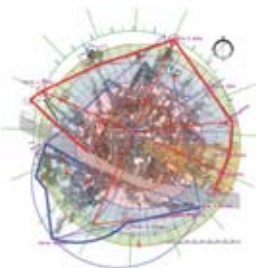
The project.

From this preamble the project is born. First of all it tries to re-establish a figurative triangulation with the Wawel Hill and the walled city, with the Bronislawa Hill and the Kosciuszko Mound, as well as, the formal dissolution of the periphery. For these reasons the project renounces the strategy of a strong intervention, choosing two figurative principles: (1) the areas of the competition (the three islands) determine with their surfaces (slightly modulated) a natural empty landscape analogous to the Bionia (the Cracow Great Common); (2) the architecture immerse completely in the ground, developing the great theme of the inner landscape. It obtains thus a double result : A - the competition area becomes a big parterre for a public park (the space of contemplation, in relation with the Metaphisic of the person by John Paul II. The "roofing" (a double slab structure with a technical interspace 3,60m high) of the architecture becomes the fifth façade, in other words, the thematic gardens or terraces that overlook the "void" of the park. B - the buried architecture draws a great inner landscape (Homo Imago Dei of John Paul II) that varies the sacred with the profane in relation with their specific destinations. The architecture, in this project, is not anymore visible external signs, but perceptible inner signs. It works by reduction, subtraction and concentration. It is a vortex around a vertical axis. This principle transforms itself easily in a gravitational system. The principal figure, the House of John Paul II, is attracted (directed and retained) naturally by the Wawel Hill (the first centre, or the first pivot, of the Polish Sacredness), but with its mass (198m in dia.) it determines the trajectory of the four planets (architecture), all placed on the borders of the islands. An invisible order veiled by the genetic mystery of Krakow. But the difference between the principal architecture (the House of John Paul II) and the others (the four planets) is not only dimensional and hierarchical but is by nature physics (the faith of John Paul II). The big circle embedded on the "T", being located in the middle of the first island, projects no shadow to the outside. All is contained within its own profile, in its own body: all is casted in the vortex of the spirals (the ramps), in the concave impression of the amphitheatre, in the majestic cavity of the Basilica below or in the circular gallery. The other architecture (the four planets), protrude from the inclined borders of the islands, projecting only partially their shadows to the outside. As if the projection of their forms depend always from the subtle but unrestrainable force emanating from the centre of gravity (the House of John Paul II) and only in this centre their identity can be accomplished. All the architecture of the project have a central plan (receiving light from the great internal courts or vertical cuts - architectural microcosmos) precisely to represent the value of the interiority and self-negation (the opposite of self-referentiality). This condition finds its best shape in the concave amphitheatre in concentric rings (for a seated audience of more or less 15 000) positioned above the Basilica. The open-air assembly aula ("hall"), the Ecclesiastic space, is situated above the domed vault of the Basilica. It is exactly the real and metaphysical sense of community which is expressed in the unity of the circular shape, gathering, that makes this place the focal point of the entire composition. This, in its way, elevates

the community in the unity of the shape (the circle) that makes half-visible (not yet however perfect in the shape), being the basin lightly sunken in respect of the level of the surrounding parterre, or rather, in respect of the surface that we have defined before that of contemplation. The only sign or shape that emerges from the surface of contemplation is the peak of the Chapel. In its isolated surfacing, lateral position, almost secondary position, is concentrated instead the secret axis, intangible (sacred) in the entire composition. Here is expressed in the isolation of a minor figure (the Chapel), the essence of the Community of the One in the Human Being. The synthesis of all the routes, of all the forms and configurations is concentrated and condensed in a single floating point which is visible from the surface of contemplation : the point of redemption.

Scholastic Philosophy's graphic games for the design of the gothic city by Maria Teresa Bartoli

(page 66)



Florence of which the scale is known, 3) a graduated scale.

The game begins.

Draw a line with an inclination of 30° on the horizontal line. On this line set three points (A C B) so that the middle point is at a distance of 1000 braccia from the other two points. 1000 braccia correspond to 583,6 meters.
Draw now a circle through A and B, with the center in C; draw the diameter on the orthogonal direction to the line AB. The lower extreme of this diameter is D (III.1).
Draw the circle of double area. If you don't know how, remember the Menon of Plato, where he demonstrates that the ratio between the sides of two squares, the one double of the other, is the root of two (√2). The same ratio will be between the two circles' radii, the second one equal to the diagonal of the square whose side is the first one. The point where the horizontal diameter intersects the circle is E (III.2).

Draw now a circle whose area is the triple one. This problem is solved in an exercise of the geometric ones in the arithmetical treatise of Paolo dell'Abbaco, in the fourteenth century: the solution is given multiplying the first radius by the root of three (√3); you can also draw a double equilateral triangle which side is the first radius: the largest diagonal will be the radius of the new circle (III.3).

Draw the circle whose area is four times as large: now you foresee the aim of the game and understand that you have to multiply the radius by the root of four (√4), that is to double it.

Find the points in which the last circle intersects the line through AB: the left one is O and the right one is T. Draw the vertical line through the center: P will be the superior intersection point (III.4).

Find the circle whose area is five times as large. The radius will be the diagonal of the double square drawn with the first radius, i.e. the product of the radius by the root of five (√5). The vertical axe intersects this circle in the point S. Starting from S, draw the inscribed pentagon, marking the left point R (III.5).

The outgoing figure shows a few points on a sequence of circles, linked each other by mathematical ratios. The succeeding rings have the same area, the one of the inner circle. If we were looking for a criterion of subdivision of a circular land in equivalent lots, this one would be the right start.

Now look for a radial division of the circular scheme that puts all the marked points on intersections of radii and circles. We used only angles of 30°, 60°, 90°, 72° (from the square, the equilateral triangle, the pentagon); the division of the round angle in 60 parts (4 x 5 x 6 = 60) is the demanded solution (III.6).

The illustration shows the subdivision in trapezoidal lots of the circular land. Rays divide three hundred lots of the same area, equal to 1/60 of the area of the first circle whose radius is 1000 braccia long.
We are now at the last stage of the game.

Put the tracing paper sheet on the map of Florence, oriented with the cardinal points on the axes of the drawing with the following reference points: A near the northern corner of the Santa Croce façade, having the starting line AB on the

I will describe, in the shape of a graphic game, a number of unexpected facts that surfaced during a study on the eighteenth century plan of Florence. From such facts an extraordinarily clever drawing emerges, particularly meaningful.

Authoritative sources of medieval literature, science and philosophy provide clues to the various meanings of this drawing.

The game requires: 1) drawing instruments (a sheet of tracing paper, ruler and compasses, pencil and colours), 2) a map of

side of the church; B near the eastern corner of the Santa Maria Novella façade. D is on the southern side of the river Arno, on the façade of Santa Felicità, and the line DC marks the position of the Old Bridge. C is on a very special point: it is in a wide stretch of the Roman *decumano* of the town (via del Corso), that is the East-West axe of the circular system. The name of the wide stretch is (from Middle Age) Red Cross Corner. E marks the façade of S. Ambrogio, that was moved to that position at the end of the XIII century. T marks a place near the river, probably the one from which the plan took its starting point, on its natural bound: there the Royal Tower rises, near which was the medieval church of S. Maria al Tempio. On the North-South axe, P is on the church of S. Caterina d'Alessandria. O is near the Monastery of the Dominican Sisters in via della Scala. S marks the church of San Leonardo, hardly out of Porta San Giorgio, and R is on the church of the Camaldolese Monastery.

The drawn rays give evidence to other sets, coming out from the same polygons, put on other rays, with different directions: the double area circle is touched on by the facades of S. Spirito (F) and Ognissanti (G); on the triple area circle we find S. Domenico al Maglio at North (H), the church of Carmine (M) and the one of Cestello (N) at South; on the East-West axe we find S. Teresa (L). Let us have a look at the rays near the S. Croce monastery, superimposed on the edges of streets, square and monastery buildings. It explains the ratio of the odd layout, whose lines look like radiating from an invisible point towards which they converge, or lying on concentric circles (III.7).

Decrypting the game.

Why is the radius, which decides the drawing scale, 1000 braccia long? In 1265 the pope Clemente IV issued a bull by which ordered to all the religious mendicant orders (urban orders) to build their buildings at a distance that could not be less of 300 roman *canne* from the Friars Minor church. Such a distance (= m 594) was equivalent to 1000 Florentine braccia (= m 584). It is the module that carries out the game, answering for the surety of the two main monastery churches, through the urban space of the old town between.

The rediscovered scheme satisfied the moral application of justice (which gave the name to the *Ordinamenti di Giustizia* of the Florentine Republic in XIII century), obtained by means of the equity warranted by measures. Measures were given by science.

The excellent result was confirmed by the final figure, looking like a rose, whose petals describe sequences of rings, and giving a special meaning to the name of Florentia (the nominalistic theory of scholasticism could be pleased). The meaning of the idea was that of a measured and equally divided town, wrapped in circles guarded by the Saints (to whom the different religious complexes are dedicated, each of them responsible of a defined part of the town), whose shape becomes emblem of a strong Marian cult.

A sort of urban utopia appears on the surface of the drawing, not yet an ideal town, but an inspired town, that is trying to affirm a religious principle by means of the shape too. We do not know whose the idea was, who gave his work to realize it; the facts we have described give evidence that many efforts were dedicated to the attempt, and that it did not failed completely. Perhaps the strongest echo of this reasoned dream is in the Dante's Divine Comedy, where, in last three *Paradise Canti*, the heavenly town reveals the same circular layout of rings in sequence (each of them guarded by the saints who founded the religious orders), explicitly connected with the symbol of the rose.

The game takes a different way.

The new demand is to surround the drawn figure with a new meaningful one with these requirements: 1) enclosing all the above defined points (excepted S, difficult to reach because of its altitude), 2) a perimeter less long than that the circumference of the last described circle; 3) having a symbolic dialogue with the figure of the rose.

The geometric rule does not help anymore and the game needs invention.

The answer, ascribed to Arnolfo, was to link the image of a lion (symbol of Christ) to the image of the rose (symbol of Mary, the mother). The lion surrounds and defends the rose; it is stylised by a polygonal line, whose vertexes are found by a sequence of geometrical operations, performed on two circles, the one intersecting the other. Giving a reasonable length to the planned polygon, realized by the town walls, caused the exclusion of the church of S. Leonardo, too far on the southern hill (III. 8).

The unusual lines of the Gothic Florence plan, carefully measured and investigated through geometric drawing paradigms, tell us an event, a thought, a strong formal feeling, a clever research made with the movement of the style on the paper. No archive researches can ever reach such results (as so many fires in the Republic Record Offices have undoubtedly destroyed any document about them), but poetry, philosophy and science can help us to discover (III. 9).

"This writing shortly anticipates the contents of the first chapter of a volume dedicated to the Florentine monastery of S. Maria Novella, near to publication, where the subject is developed in detail.

The Ideal City of Leonardo Savioli by Luca Barontini

(page 76)



The corpus of one hundred designs of "La Città Ideale" realized by Leonardo Savioli in the first half of the 1940s reflects the complex personality of the Author who was still confronting his most intimate vocations: painting, graphics, or architecture?

"E pour cause c'est de parler de cultura artistica e non solo di cultura architettonica: perché Savioli, come pochi altri architetti, si formò e professò l'artisticità del linguaggio e del progetto, ancor prima della professionalità, che pur fu altissima".¹

Savioli's architectural work is grounded on a restless *diagrammatic* research and on continuous experiments with painting and graphics: "thick blots and clots" contribute to

his unfilling formal renovations.

As the element unifying architecture, graphics, and painting, drawing clearly conveys the Author's protean nature: his architecture is premised on his graphic research and, being fragmented and interspersed within the urban fabric of Florence, it not always succeeds in bringing forward the complex visions of a possible *Città Ideale*.

Toward the end of the last war, Savioli joins Michelucci in that enviable Citadell-State which stretched from Palazzo Pitti to the Valletta of the Princes of Boboli: "the great virtue of stones oozing regal antiquity"² together with the teachings of his charismatic Maestro, lead Savioli to studying Michelozzo, Cronaca, and Palladio.

Burning with an unquenchable "thirst for the absolute", the young Savioli dreams of a Future Florence, of a novel Athens of Harmony and Art: his utopian urban framework - imbued with Leonardo's *ratio* - comprises the *punti primari* of the ancient city as well as the landscape spreading from the Valley of Olive Trees to the shining surface of the Arno.

"Rifiuto - Savioli writes - uno sviluppo di Firenze a macchia d'olio verso Rifredi e Settignano. Neppure sulle colline. Edificare sulle colline significa creare un centro isolato a se stante, ma non sviluppare Firenze. Lo sviluppo sulle colline può essere uno sviluppo a centri satelliti staccati, appendici, centri isolati, gruppi di ville, ma non Firenze. Il più bello e logico sviluppo di Firenze è lungo l'Arno a monte e a valle"³

Thus, the Arno becomes the backbone of the Ideal Florence (see Design XVII and XX), the emblem and the origin of new perspectives. The Porta Verde stands as a natural complement to the Cascine Park inviting the *Uomo Nuovo* to cross its threshold whereas the water course ushers him into the ancient city. It is apparent the Author's interest in a new dialogue between water and stone whose sole synthesis is to be found in the Florentine incunabulum of the noted *Corrado*, wanted by the Prince, which crushed walls and went around towers in order to get over the hostile river.

The Arno's water is the *truthful mirror of La Città Ideale* for it reflects its new public buildings, monuments, squares, promenades, and parks like magic Neo-Villanovan presences.

In another design (XXIV), with an expressionist-like graphic gesture, Savioli marks up in black a tree-lined boundary which, like town walls, follows the timeless flow of the Arno across Florence. This green curtain girds the new urban plan marking the city's borders. It re-configures and re-hierarchizes new meshes that widen and thicken within two morphogenetic systems: the orthogonal grid of the city and the mutable grid of the Florence Valley. Superimposing these two lattices allows the Maestro to pinpoint the accumulation points and to identify new elements: an open structure which - "con effetto *malto rigolo e squadrato*" - is articulated in a series of hanging gardens which interlock in a complex play on various levels. In encountering the Hill these geometries become transfigured by its orography and are bound to emulate the *precious* examples of the Medici Villas.

The old City guides the planner's hand and informs his drawings with a peculiar clearness. Design X shows how Florence limits the project to a few elements in such a manner that, on a large scale, the architecture of the Ideal Florence remains anchored only to the *punti primari*. The great Palazzi and the *possanti* Churches speckle the white sheet like the obelisks in Sisto V's project which were employed to show the pre-existent and persistent urban weight of Rome. Similarly to Rome's revolutionary urban plan, Savioli's drawing is reminiscent of the lesson carved in the identity of Florence: a plan rigid and yet aware of its own structure and capable to integrate its most intimate and meaningful traces thanks to its synthetic qualities.

The ancient preexistences - which, as real icons, are relevant more for their symbolic value than for their function -, "costruite al di sopra del loro tempo o [che possiedono] un tempo diverso e insolito", are re-configured by Savioli as indelible elements which generate the new *forma urbis* and define a *tempo della città*. They are the essential foundations upon which Savioli's ambitious project will be erected. New monuments are meant to flank Florence's historical memories and are put in a dialectical relationship with each other thereby allowing the understanding of the two contrasting cities. In design XIX and XX, the *fabbrica* of the *Duomo Ideale*, boldly projecting onto the Arno, is the perspectival focus of a new great *Arcaded Spina* extending from the river to the hills.

Along this new route, the Architect places the great Public Buildings characterized by porticos on the ground level, courts, and squares which increase their accessibility and make them part and parcel of the city.

In these drawings, Savioli's imaginative *furor* traces nervous lines, wild spatial

notations, and axonometric abstractions on the basic plan, a compressed becoming awaiting verification.

Indeed, an attentive eye can discern, in such an intricate play of signs, the secondary causeways leading from the *Monumental Spina* to the residences: these visual and geometric axis, supported by ancient and new *points of reference*, contribute to shape the *Città Ideale*. Porticos, stairways, and ramps, by continuously expanding and shrinking the traces of the city, go beyond the medieval concept of the street: buildings no longer form an impenetrable *crosta* for, instead, they mark routes which shape up new horizons and verticalities within the urban fabric.

*"Non si è mai risolto in maniera bella la strada - Savioi continues - Per questo bisogna rifarsi ad alcuni concetti degli antichi e ampliarli. Quello che dà noia in una città è camminare lungo un corridoio, vedere i palazzi, ma dei palazzi vederne la crosta. I palazzi devono appartenere ai cittadini. I palazzi pubblici devono appunto essere pubblici. Gli edifici collettivi devono appartenere alla collettività (...)"*⁵

Hence, it gradually takes shape the Maestro Michelucci's *Città Vivente* which receives and educates the *Uomo Nuovo* by trying to merge the road system and the buildings.

The aristocratic *urbs* of the Middle Ages is replaced by a space conceived as a public place where the traffic fluxes on the road system become variable and unpredictable while the means of uphill transportation allow to penetrate buildings at multiple levels.

A multilevel city.

Instead, the *Piano del Traffico* refers to the underground level where hypogaeal structures house stopping areas, "garages, parking spaces, storages, warehouses, small heavy industry, thermic services".⁶

At ground level, other routes intersect the porticos which "shelter the stops of the public means of transportation, craftsmen's shops, doorkeepers, firemen, and manifold shops" while public services, in the shade of the arcades, open up into secret interior gardens with intriguing light effects.

The residential functions are housed in a strictly pedestrian precinct on the upper levels where the *Uomo Nuovo*, promanaging in the hanging gardens - those dutiful reparations to nature and landscape -, can distance himself from the everyday hustle in order to reclaim his own superior spiritual freedom.

Savioi continues: "Bisogna costruire il mondo ideale. È il presupposto per la città ideale. È l'ossatura di ogni uomo. Senza della quale la città non esiste. L'atto di amore di ogni creatura è come la città ideale. Per prima l'oggettivazione è la natura, per seconda è la città (...)"⁸

In a letter written by Michelucci to the young Portoghesi it is hard not to recognize Savioi's declaration of love for "una umanità nuova che sta nascendo da un profondo, inconsapevole travaglio e che presto rivendicherà ciò che gli appartiene". The social animal of the ancient city will be replaced by the *Uomo Nuovo*: a multipurpose and synesthetic urban type who is able to relate to the new urban context in a complex and intense manner thereby symbolizing a neo-humanist philosophy eager to be tried out.

Traslation by Anna Lovecchio

My sincere thanks go to "La Galleria il Ponte" which kindly provided all the images published in this article. The images were selected from a total of one hundred large-size drawings of the *Città Ideale* issued by the publishing house "Il Ponte" in 1984 - that is two years after Savioi's death -, with the approval of his widow Flora Wiechmann Savioi. The Florentine Maestro's drawings of the *Città Ideale* can be found in the Leonardo Savioi Studio in front of the Galluzzo Charterhouse.

¹ Francesco Guerrieri in *Leonardo Savioi: Il segno generatore di forma- spazio - Savioi, maestro e moltiplicatore di cultura*, Florence State Archive, 23 September - 25 November 1995.

² Marco Dezzi Bardeschi in *Dorus*, (April n. 660, 1965), p. 14-15 *La Firenze Ideale di Leonardo Savioi*.

³ La Città Ideale by Leonardo Ravioli, Design I "Firenze e la sua espansione"

⁴ Aldo Rossi in *Scritti Scelti sull'Architettura e la Città - Che fare delle vecchie città?*

⁵ La Città Ideale by Leonardo Savioi Design XXV "Le vie di pianura - la città plana - i palazzi pubblici"

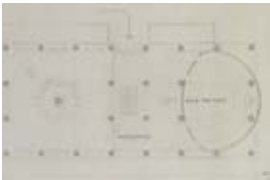
⁶ La Città Ideale by Leonardo Savioi Design XXIX "Le strade di pianura"

⁷ La Città Ideale by Leonardo Savioi Design XXXI "Il piano terra sarà destinato al traffico"

⁸ La Città Ideale by Leonardo Savioi Design LXXVII "È l'atto d'amore del fiume"

Florence's School of Architecture: Proposal for the New Headquarters, 1955-1956 by Mauro Alpini

(page 90)



On December 15th 1955, Libera was assigned to project the new School of Architecture in Florence. In the letter of communication, the Dean, Professor Attilio Arcangeli wrote: "I have the pleasure of communicating that the Administrative Council of the Consortium for Construction Planning has decided to offer the task of project-

ing the new school of architecture to your Institution. As Director, you will be in charge of supervising the project in terms of the current legal norms and of the rules and

regulations according to the University payment standards provided by the State.

The Council is given the right to determine your retribution.

Please notify the President of the University at your earliest convenience if you accept according to these terms and conditions."¹

There are six drawings of the project scaled 1/100 (pencil and India ink on tracing paper): three plan sections (28.5 X 90), a cutaway view (32 X 90), a structural layout (31 X 110), and the structural design.

These drawings do not offer any indication of the actual location of the structure, however, some documents archived within the administrative offices, dating from 1954 to 1959 that illustrate the University's architectural distribution, show the area behind the Arcispedale di Santa Maria Nuova (Hospital of Santa Maria Nuova), meaning Piazza Brunelleschi, as the headquarters of the School of Architecture. Indeed, between 1935 and 1937, Raffaello Brizzi had designed a project that would exploit the unused spaces of the Hospital of Santa Maria Nuova (space obtained due to the new structures erected in Careggi), and enable the construction of a real University Campus. In the January 1939 edition of "Firenze, Rassegna mensile del Comune" ("Florence, Monthly Communal Review"), the project is described as follows: "The headquarters of the University and the Departments of English, Law, Economy and Commerce, Political Science and Education, will be located in the vast area of Santa Maria Nuova [...] measuring about 3500 square meters, and situated between Piazza Santa Maria Nuova, continuing along Via Bufalini and Via San Egidio, and the parallel street, Via degli Alfani, between Via della Pergola and Via del Castellaccio." Due to the beginning of the war, the project was never completed. Had it been, a new street would have been created to unite Via dei Servi and Via della Pergola, dividing in two the new complex.

At the time Libera was projecting the School of Architecture, Piazza Brunelleschi was very different from the way it actually is now. Aside from the buildings on Via del Castellaccio, some homes and neighboring gardens, only the blind walls from the back of Santa Maria Nuova are still present.

Giovanni Michelucci projected the structure for the Cassa di Risparmio bank in Via Bufalini (finished in 1957), and the construction facing Piazza Brunelleschi (completed towards the end of the 1960's). The building for the Cassa di Risparmio (the only one that Libera could have seen, at least on paper, before beginning to project the University) is characterized by a big open room coated with a sequence of concreted covered sail-shaped sections that are similar to the porticos of the hospital and the Convent. On the urban-level however, the square of the hospital was adjusted, and thus symmetrically completed the West Wing of the portico. Piazza Brunelleschi lies on part of the area that is occupied by the old Camaldolese Monastery of Santa Maria degli Angeli.

The 1930's Casa del Mutilato defined the final physical aspect of the square. This Neo-Renaissance's building followed the drawing of the pre-existing building and the type of body parted in three that characterizes Santa Maria Nuova. It also separated the Rotonda degli Angeli from some extra buildings that were attached to it, and removed the kitchen gardens between the backyard of the building and Via del Castellaccio. As a result, an irregular-shaped square was created, with Brunelleschi's two cupolas being its principal elements.

Libera's project for Florence focuses on architectural solutions that can be found for the first time in the 1953 project for the headquarters of the Trentino-Alto Adige Region. Compared to the previous projects, the new theme in this project is that of creating a "stick-like" building composed of a long body with three spans sustained by a limited number of pillars.

The two innovations that Libera introduced for the first time mark the importance of this Florentine project: hanging rooms integrated in a sequence of supporting columns called "pilotis" (while in Trento the Council's room is similarly disposed, but forms a separate building), and the usage of curtain-wall for the entire surfaces of the facade.

The same typological theme and architectural solutions are utilized by Libera during the 1950's, particularly for the projects designed for the Ministero del Tesoro (Department of the Treasury) in 1957-1958, the headquarters of the Democrazia Cristiana (Christian Democracy) in 1956-1957, the INA building in 1957-1958, the entire EUR district, and for the offices in Via Torino in 1956-1958, also located in Rome.

The regularity and the completeness of the whole volume, of the horizontal parallelepiped, which is short and extended (in which seven cylindrical skylights are inserted), the way it rises from the ground, almost as to create a "noble" negative hoof by reducing the volume, clearly evokes the idea of "palace" related to classical Italian tradition, bounded to a public and urban idea of architecture.

These geometrical elements are connected to one another by the way they are inserted in the plan of the project: the type of long body, composed of a structural net made of three square spans with three modules and a main rectangular one with two modules, separated in intervals by the single modules with the entrance stairs of the floors above. The squared spans contain the lowered bowl-shaped vaults of the big amphitheater-style rooms. But, above all, the project is characterized by the convexity of the covering floor from which begins a sequence of spaced dilatations and compressions.

In this manner Libera resolves within the plan section the composition of the elements in play, and creates a unity between form and function, in which the ideal form is sustained by an accurate plan-solution: the plan section becomes the true trial area for the "rationality" of the formal idea.

According to Libera, "to be perfectly organic and functional, every urban organism cannot have more than one planimetric design".²

The same architectural spaces are interpreted like internal urban spaces. Better yet, it is in the splitting between internal and external, in the reverberation that one has of the internal space within the external area of the square, shaped like

a big bowl in open air, directly in contact with the city, that the sense of institutions and their relationships with the public can become even more exalted than anywhere else.

According to Libera every architectural project must be related to the city, as it constitutes a part of it. Its typology results from, almost like a backwards journey, the fragments of urban typologies and its organization of internal spaces shaped according to an impressionist city-effect (the internal street, man's plan in life, the dynamic connections of space, visuals).

Libera reinforces this concept in a course at the School of Architecture of Florence: "...true architectural composition is not homogeneity, color with color, volume with volume, line with line. It is to compose what is heterogeneous; this is the true composition, the true difficulty. In other words, function, along with equilibrium, stability, along with economy and even with figurative values, or with the suggestions and poetry. Combining these things together makes up true architectural composition".³ In projecting a task such as a University structure, Libera reasons like a designer and an educator. It places a lot of attention on the internal necessities of the building. Its humanistic point of view concerning social aggregations is excellently represented in the cutaway view that becomes the centre of the main idea: the sequence of common halls and skylights unifies the various floors and the great horizontal development of the building.

Another great element is the "transparency" of the ground floor. The big portico encloses, and yet discloses to the public, the principal elements of this project: "special rooms" hung from the ceiling and entirely made out of glass, the blocks that make up the steps (also transparent), the punctiform (made of points) structure that reveals the ribbed top floors above the rooms.

The body of the building is divided in three parts: the biennio, the triennio, and the Math institute. The distribution is organized along two internal paths with tables "a ragno" (spider-shaped tables), projected by Libera, illuminated by seven circular skylights. Design tables and the office are located alongside the outer limits. Classrooms seating 40 people, including offices for teacher assistants ("special rooms"), are placed in the front. The vertical distribution and the bathrooms are situated in the center.

The structure's supporting components were moved back in order to place in evidence the specific identities of the elements, exalting the dialectical expression between supporting system and supported one.

As for the projects for the headquarters of INA Casa all'EUR and the headquarters of the Democrazia Cristiana, the four structural layouts are drawn overlapping the regular woven-lid (interlaced) structure, which is secondary, with the series of attics that divide the horizontal volume of the "stick". This type of structure resembles, at least in part, the stylistic expressions of American architect Mies van der Rohe in Lake Shore Drive Apartments in Chicago (1951) and in the Seagram Building in New York (1956).

The facade covers only three floors in the upper part, with horizontal strips alternated by dark and glass floors according to a design that will then be further explored in various projects (such as the building for the headquarters of INA-Casa and the offices in Via Torino in Rome). The anonymous repetition of these projects, elaborated on the technological definition of the surfaces, in some way hide the "remarkable spatial inventions".

To clarify how the building could have been accurately place in the area, a hypothesis has been deduced and reported in the attached plan section. We feel that this hypothesis is supported by the following conditions:

The length of the building (78.50 meters) allows it to be placed only close to the wall of the Ammannati cloister, towards Via del Castellaccio, where it can be found on the curve.

The width (18 meters) corresponds exactly to half of that of the cloister, and hence it can be aligned with its South side.

The parallelism with the former Casa del Mutilato is emphasized by the width of the two buildings that are equal, by the division in three parts and by the part revealed on the short side of both buildings.

The presence of the pilotis-style floor seems to justify the necessity of putting in together the square of the Rotonda with the remaining space behind it.

The "special rooms" hung from the ceiling are visible from the portico and can be seen as a refined recall of "a negative" of Brunelleschi's cupolas, between which the building is located, and remains more evident from the structural scheme where the beams create an octagonal structure.

Out of all of the circumstances listed above, while those that refer to the dimensions that reduce the degrees of freedom concerning the positioning of the building, the last condition is certainly the one that reveals most of the great amount of knowledge that Libera has in relation to the place and Brunelleschi's works.

¹ Centre Pompidou. Paris. Libera Archives

² Ibid.

³ Ibid.

Università degli Studi di Firenze - Dipartimento di Progettazione dell'Architettura

Direttore - Ulisse Tramonti - **Sezione Architettura e Città** - Loris Macci, Piero Paoli, Ulisse Tramonti, Alberto Baratelli, Antonella Cortesi, Paolo Galli, Maria Gabriella Pinagli, Mario Preti, Antonio Capestro, Enzo Crestini, Fabio Fabbrizzi, Renzo Marzocchi, Andrea Ricci, Claudio Zanirato - **Sezione Architettura e Contesto** - Adolfo Natalini, Giancarlo Cataldi, Pierfilippo Checchi, Stefano Chieffi, Benedetto Di Cristina, Gian Luigi Maffei, Virginia Stefanelli, Fabrizio Arrigoni, Gianni Cavallina, Piero Degl'Innocenti, Carlo Mocenni, Paolo Puccetti - **Sezione Architettura e Disegno** - Maria Teresa Bartoli, Marco Bini, Roberto Corazzi, Emma Mandelli, Stefano Bertocci, Marco Cardini, Marco Jaff, Barbara Aterini, Alessandro Bellini, Gilberto Campani, Carmela Crescenzi, Giovanni Pratesi, Enrico Puliti, Paola Puma, Marcello Scalzo, Marco Vannucchi, Giorgio Verdiani - **Sezione Architettura e Innovazione** - Alberto Breschi, Antonio D'Auria, Marino Moretti, Laura Andreini, Flaviano Maria Lorusso, Vittorio Pannocchia, Marco Tamino - **Sezione I luoghi dell'Architettura** - Maria Grazia Eccheli, Fabrizio Rossi Prodi, Paolo Zermani, Fabio Capanni, Francesco Collotti, Alberto Manfredini, Giacomo Pirazzoli, Elisabetta Agostini, Mauro Alpini, Andrea Volpe - **Laboratorio di rilievo** - Mauro Giannini - **Laboratorio fotografico** - Edmondo Lisi - **Centro di editoria** - Massimo Battista - **Centro di documentazione** - Laura Velatta - **Assistente Tecnico** - Franco Bovo - **Responsabile gestionale** - Manola Lucchesi - **Amministrazione contabile** - Debora Cambi, Cabiria Fossati - **Segreteria** - Gioi Gonnella - **Segreteria studenti** - Grazia Poli